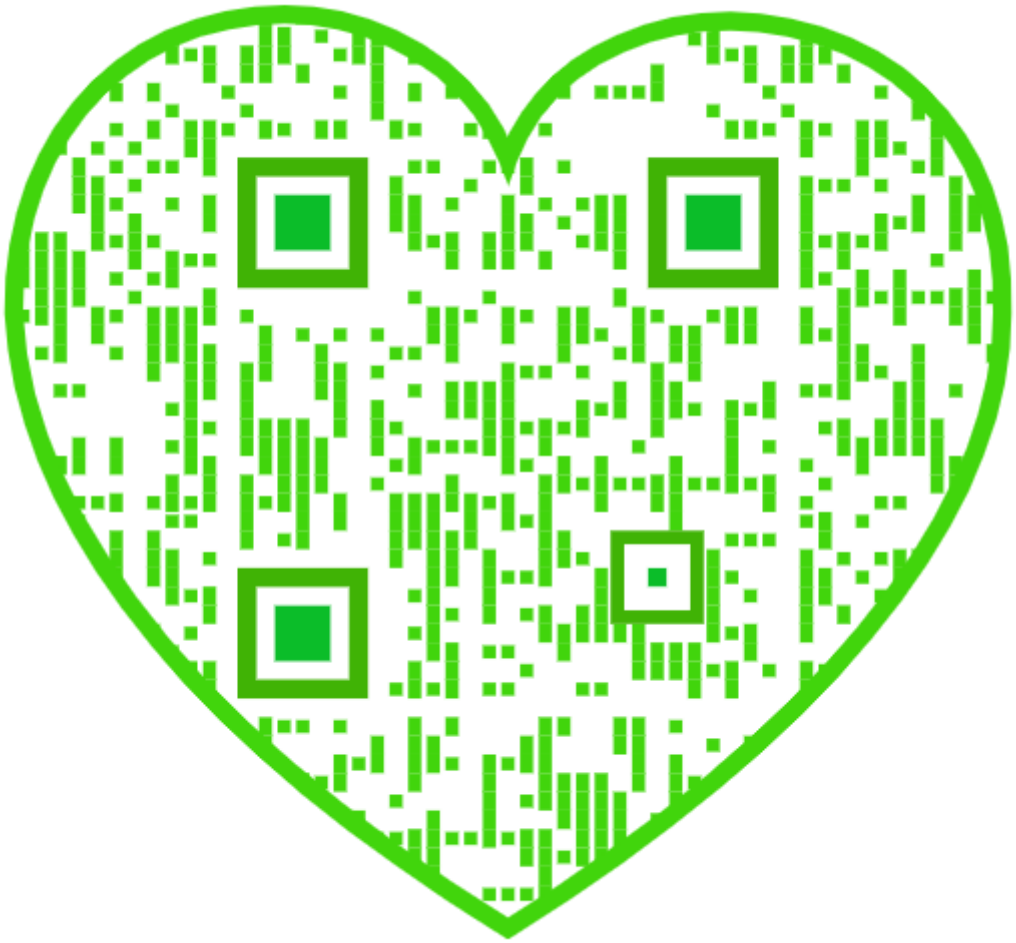
Bzzlletin. Jaargang 31

bron
Bzzlletin. Jaargang 31. BZZTôH, Den Haag 2001-2003

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001200101_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 279]

Voor de lezers
van de redactie

Al een tiental jaren werkt de Vlaamse auteur Peter Verhelst (1962) aan een eigenzinnige, onconventionele en spraakmakende serie romans, dichtbundels en toneelteksten. In de literaire pers kon dit inmiddels omvangrijke oeuvre rekenen op geluiden van bijval en waardering, maar ook op onbegrip en kritiek.

De reactie van BZZLLETIN zag in deze wisselende reacties aanleiding om het werk van Verhelst nader onder de loep te nemen. Yves van Kempen concentreert zich in het openingsartikel van deze aflevering van BZZLLETIN op de eerste drie romans van Verhelst, *Vloeibaar Harnas* (1993), *Het Spierenalfabet* (1995) en *De Kleurenvanger* (1996). Arie Storm herlas *Tongkat*, de roman waarmee Verhelst in 2000 zowel de Gouden Uil als de jonge Gouden Uil won, in het licht van Verhelsts nieuwe novelle, *Memoires van een luipaard*, die op het moment van verschijnen van dit nummer van BZZLLETIN waarschijnlijk al in de winkel ligt. Een fragment uit deze roman drukken we hierbij af. Marc Reugebrink probeert in het reine te komen met het vermeende postmodernistische karakter van het werk van Verhelst, Ron Elshout en Lucas Hüsgen schrijven over Verhelsts poëzie en Willem Broens en Pieter de Nijs reageren op de rol die de beeldende kunst in diens werk speelt.

Yves van Kempen

Een choreografie van illusies
Enkele aantekeningen bij de eerste drie romans van Peter Verhelst

Het proza uit de eerste romans van Peter Verhelst schiet aan je ogen voorbij alsof je naar een videoclip zit te kijken. Die flitsende intensiteit heeft het, die explosie van al dan niet met elkaar verband houdende beeldsequenties, en niet zelden ook de bevreemding daarvan. Met de eerste romans bedoel ik *Vloeibaar harnas* uit 1993 - zijn debuut -, het daarop volgende *Het Spierenalfabet* (1995) en *De Kleurenvanger* (1996); drie boeken die vooraf gingen aan *Tongkat* (1999), het *verhalenbordeel* (zoals de ondertitel luidt) waarmee Verhelst achtereenvolgens zowel de Jonge Gouden Uil, de Gouden Uil Literatuurprijs en de Bordewijkprijs won. Alle drie zijn het boeken die zich weinig gelegen laten liggen aan een conventionele manier van vertellen. In geen van deze romans wordt zelfs maar de suggestie van een lineair verhaal opgehouden, van een enkelvoudige geschiedenis die zich concentreert op een plot met een kop en staart, een uitgelijnde story waarin de lezer zich gewillig laat meevoeren naar het onontkoombare slotakkoord.

foto Patrick de Spiegelaere

Nee, rechtlijnigheid in het vertellen is Peter Verhelst vreemd. Vertellen is voor hem vooral het ontsteken en laten ontploffen van een ideeënvuurbal, van een samengebald geheel in vele afzonderlijke delen, een briljant vuur van woorden, zinnen, vergelijkingen, fragmenten, scènes en associaties met een soms sterk repeterend karakter, waarin beelden oplichten waarachter zich een samengesteld verhaal schuilhoudt, of beter: waarin een reeks van mogelijke verhalen wordt gesuggereerd. Suggereren is waarschijnlijk het woord dat nog het best bij dit proza past. Verhelst verbergt geen alomvattende betekenis in wat hij te vertellen heeft, en evenmin brengt hij er op elkaar gestapelde betekenislagen in aan. Zijn proza knettert en spettert, en bekommert zich niet om de sissers en missers - want die zijn er ook. Het exploreert veelheid en gelijktijdigheid en dat leidt - in *De Kleurenvanger* bijvoorbeeld - tot de mogelijkheid om je als lezer zowel in de omgeving, als in de tijd van Michelangelo of Goya te wanen, om vervolgen op te lossen in het Berlijn van vandaag de dag.

De polyfone manier van vertellen van deze romans verraadt de intentie om op de een of andere manier onvoltooid te blijven. De verhalen grijpen op elkaar in, overlappen elkaar, vloeien in elkaar over, slokken elkaar op of weerspreken elkaar, met als gevolg dat de romans zich maar lastig laten duiden. Ze lijken eerder geconcipieerd om zich met sardonisch genoegen aan elke interpretatie te onttrekken. Daarbij proberen ze een gooi te doen naar het tijdloze. Bewerkingen van

mythologische vertellingen of symboliek uit christendom en alchemie wisselen af
met verwijzingen naar belangrijke

maatschappelijke ontwikkelingen en politieke gebeurtenissen uit de afgelopen jaren. Zonder dat met zoveel woorden te zeggen nodigen deze teksten de lezer uit om dit schrijfwerk ten slotte zelf te voltooien.

De auteur doet dat met voorbedachten rade, en wie dat spelletje niet wil meespelen, doet er maar het beste aan om direct te passen. In een interview met *Groene*-redacteur Sander Pleij zegt Peter Verhelst er dit over: ‘Lezen is eigenlijk net patience spelen. Verhalen zijn zinloos omdat ze niet tot inzicht leiden. Wel nodigen ze uit tot spelen, tot het maken van nieuwe reeksen, met misschien wel als eeuwig nut het verdrijven van de verveling. Persoonlijk ingrijpende boeken? Ik denk niet dat die bestaan. En een nuttig boek? Ik ken er geen een. De mensen mogen mijn eigen boeken naar eigen goeddunken begrijpen. Van eenduidigheid heb ik de buik vol. Schud de elementen uit mijn boeken als een pak kaarten door elkaar en speel er net zo lang mee tot je een eigen duiding aan het verhaal hebt gegeven.’

Mooi gesproken, maar toch. Elke kaartspeler weet, zelfs al is hij niet meer dan een beginner, dat ook het patiencen zijn regels heeft. Zo ook dat springerige videoclipuniversum van Verhelst, een fantasmagorie waarin het wemelt van camera's en spotlights, van spiegels, folly's en danspaleizen, van vermommingen en droomregistraties, van personages die elkaar onderdompelen in een kakofonie aan verhalen waarvan het de lezer duizelt. Wie zegt wat? Wie bestrijdt wie? Wie citeert wie?

Structuur

De vrijheid die de lezer door Verhelst krijgt toebedacht, mag onbeperkt heten, ze is het in laatste instantie zeker niet. Er is steeds structuur, al is die ontegenzeggelijk weinig dwingend. Ze ligt onder meer opgesloten in de zeven thema's - zeven, het heiligengetal waarmee Verhelst in *Het Spierenalfabet* zo opzichtig jongleert - die in elk geval zijn eerste romans domineren en deze steeds weer op hun eigen manier modificeren, thema's die hij in zowat elk interview de revue heeft laten passeren: metamorfose, decapitatie, castratie, tauromachie, reflectie, religie en (zelf)destructie. In de animatie van dit alles horen figuren als Prometheus en Icarus tot zijn favorieten; de Titaan die het vuur naar de mensen bracht en daarvoor gruwelijk moest boeten, en de adolescent die met zijn vader Daedalus, de bouwer van het labyrint, van het eiland Kreta ontsnapte, maar diens raad in de wind sloeg, te dicht naar de zon vloog zodat de met was aan zijn schouders vastgehechte vleugels het begaven, waarna hij in zee stortte. Beide mythische figuren waren opstandelingen tegenover het wettig gezag, beiden symboliseren tot op de dag van vandaag de creativiteit van de geest. Waar het de beeldende kunst betreft - elders in dit nummer schrijft Pieter de Nijs daar uitvoerig over - noem ik

hier slechts de fascinatie van de auteur voor de met vele pijlen doorboorde martelaar Sint Sebastiaan, en de gruwelijke beelden, ontleend aan de schilderijen van Francis Bacon en Francisco Goya. ‘‘Verminking voegt iets toe,’ heet het in *Vloeibaar harnas* uit de mond van de hoofdpersoon.

> ‘Om de een of andere reden word ik ontroerd door de kwetsbaarheid van de afgebeelde figuren. Veel liefde is nodig om iemand zo af te beelden. Enkel een hand die veel gestreeld heeft, kan in staat zijn een lichaam zo binnenstebuiten te keren. Dat is het wezenlijke verschil met een karikatuur die gebaseerd is op haat. Bacon toont een lichaam met een wonde.’

Het zijn deze en vergelijkbare, voor het oog vaak pijnlijke, maar tegelijkertijd ontegenzeggelijk sensibele beelden van verminking, beelden waarin de binnen- en buitenwereld met elkaar vervloeien, waarin Verhelst zijn personages bij voorkeur onderdompelt. Het duidelijkst wordt dat uitgewerkt in de altijd weer opduikende Icarus, als het ware zijn Christusfiguur, die voor hem de twee-eenheid van val en implosie vertegenwoordigt, van een verlangen om neer te storten in de eigen binnenwereld.

F Bacon, *Study for Bullfight* (1969)

Naast de bovengenoemde thema's zijn het niet minder de vaak losjes in de tekst meegenomen, voor de meedenkende lezer bedoelde regieaanwijzingen, die het vermoeden rechtvaardigen dat er in Verhelsts proza sprake is van vrijheid in gebondenheid. Vorm houdt hem zeer bezig, als constructie of schijnconstructie en vorm stuurt het lezen. Zo experimenteert hij op allerlei manieren met het pentagram, de vijfpuntige ster met de zes vlakken die zich niet minder aanwezig in het gedachtegoed van zijn personages aandient. In *Vloeibaar harnas* geeft hij daaraan aldus betekenis:

> ‘Het pentagram: een leuke variant op de omgevallen acht en de cirkel; het vertrekpunt van het pentagram is immers onvermijdelijk het eindpunt. Alfa omega. Zoals de cirkel begint en eindigt in zichzelf. Een eeuwigdurende roetsjbaan. (Zoals de dwangneurotische geometrieën die vliegjes in de lucht tekenen.) Oneindigheid. Uiteindelijk is alles wat eeuwigheid of oneindigheid herbergt een gemanipuleerde cirkel.’

Naar dat pentagram, die structuur als een spiegelpaleis, als een ruimte waarin alles zich in en aan elkaar spiegelt, als een volmaaktheid of schijnvol-maaktheid die de geest doet duizelen omdat alles op alles lijkt, waardoor elke essentie haar betekenis verliest in veelvuldigheid, modelleert Verhelst zijn derde roman *De Kleurenvanger*. Opzichtig zelfs, tot in de vormgeving van het boek aan toe. De roman preludeert in meerdere opzichten zijn succesboek *Tongkat*. Ten opzichte van zijn twee vorige romans neemt hij de

nodige afstand tot het fragmentarisch schrijven. Het accent valt meer dan ooit op een veelheid aan vertellingen, een *mise en abyme* aan verhalen, niet alleen gewone verhalen, over het reilen en zeilen van zijn hoofdfiguur, maar ook bewerkingen van sprookjes, mythen of fabels. Het boek is, geheel in overeenstemming met de vijfhoek, geconstrueerd in een overeenkomstig aantal hoofdstukken. Maar als lezer hoef je nauwelijks verder te gaan dan de titels van die hoofdstukken om erachter te komen dat voor Peter Verhelst de hele rataplan van wet en uitzondering, van regel en spel, van orde en chaos steeds weer een kwestie is van perspectief. In *De Kleurenvanger* is er voor het eerst sprake van zoiets als een verhaaldraad, al blijft de stijl toch het meest de inhoud van dit boek bepalen.

Hoofdfiguur in de roman is een jongen die bij het Brugse Minnewater het meisje van zijn dromen ontmoet. Aan hun even kortstondige als vurige liefde komt al snel een eind als het meisje van een brug valt, of springt, of wordt geduwd, en voorgoed lijkt te zijn verdwenen. Dood, of mogelijk toch nog in leven, het slachtoffer van moord of een stompzinnig ongeval, een doelbewuste actie van haarzelf - de lezer mag voorlopig blijven gissen. Het meisje blijkt tenslotte naadloos te passen in de reeks metamorfoses die de auteur wel vaker in zijn romans opvoert. In het laatste hoofdstuk duikt ze onverwacht op in Venetië maar nu als meermin - van landvrouw tot zeebewoonster geworden in een roman waarin zoals in de mythen de vier elementen land, water, lucht en vuur aan heel wat vertellingen betekenis geven. Zo staat ze in het verhaal onder meer naast, maar je zou ook kunnen zeggen tegenover de luchtmens Icarus, beiden elkaars speler en tegenspeler. Wanneer de hoofdpersoon aan het eind van de roman in Venetië zijn omzwervingen afsluit, haalt ze hem voorgoed naar zich toe door de jongen bij zijn enkels van een gondel af te trekken.

De odyssee die deze intussen achter de rug heeft, ging langs steden waarvan er vier met een B beginnen: vanuit Brugge zwierf hij uit naar Barcelona en ging het vervolgens naar Berlijn en Bordeaux. Met het pentagram in gedachte is de V van Venetië een dissonant in dit vijftal, maar dat is slechts schijnbaar waar. Vanuit een ander perspectief, niet het wiskundige, dat van de feitelijke exactheid zou je kunnen zeggen, maar vanuit dat van de talige mogelijkheden past die V volmaakt in de vijfster. Wordt Brugge immers niet al sinds jaar en dag het ‘het Venetië van het Noorden’ genoemd? Zo is de cirkel weer rond, komen de jongen en het meisje weer bij elkaar op de plek waar ze elkaar verlieten, in *minnewater*, en grijpen systematiek en anti-systematiek in één en dezelfde beweging in elkaar, zoals in het leven zelf waarin elke zoektocht naar het afgeronde, het volmaakte onherroepelijk volgens de landkaart van illusies wordt gelopen of verloopt, en al te vaak in een desillusie eindigt. Onder meer daarover bericht *De Kleurenvanger*. Over de ver-

strengeling van het mijn en het dijn - de hoofdpersoon is een zakkenroller - liefde en haat, misdaad en straf, goed en kwaad, zoals gesymboliseerd in het verhaal van de lijmstokman, een geobsedeerde figuur die zich tot doel heeft gesteld alle kleuren van de wereld in zijn bijenkorf te verzamelen om ze daarna met een welgemikte beweging eruit te zwaaien. Maar dan zijn al die kleuren weg, reageert de jonge verteller, wetend dat een combinatie van alle kleuren op een draaischijf wit, dan wel zwart oplevert. Maar daar is het de kameleontische figuur, deze kleurenvanger die zich wentelt in de wisselvalligheden van de werkelijkheid, juist om te doen. Het diepe zwart van het verdwijnpunt en het intense wit van de zon brengen twee ultieme systemen bij elkaar waardoor duidelijk wordt dat ze varianten zijn van elkaar - het rijk van God en dat van de duivel.

De verteller in het boek behangt intussen de binnenkant van zijn schedel met zijn eigen waarheden, en die negeren waar mogelijk elke vorm van een boven hem gestelde orde. Hij gaat helemaal op in zijn fantasieën. Op zijn dooltocht naar de Waarheid, de waarheid met een hoofdletter omdat het om de grote liefde gaat, is het overigens in laatste instantie niet de geliefde maar de verbeelding die de motor is van al zijn handelen.

Lichaamstaal

Het proza van Peter Verhelst valt vooral op door de exploratie van het fysieke en een daarmee samenhangend zinnelijk taalgebruik. Zeker in zijn tweede roman *Het Spierenalfabet* is het lichaam met al zijn in- en uitgangen, uitstulpingen en spierbundels, voedselkanalen en bloedbanen prominent aanwezig. Talloze illustraties van lichaamsdelen, botten en spierbundels sieren daarenboven de tekst op. De grammatica van lichaamstaal die in de titel van het boek wordt gesuggereerd voegt zich naar de regels van het vrijen, schransen en vasten. Het lichaam wordt geliefkoosd, afgetraind of per computer gereactiveerd in de romanfiguren Inez, Lore en René die het verhaal dragen samen met de ikpersoon, een man die in de ‘crypte’ van een eeuwenoude bibliotheek wiegendrukken catalogiseert. Ruwweg gekarakteriseerd zou je bij Inez het trefwoord lust kunnen plaatsen, bij Lore disciplinering en bij René fantasmagorie. Verhelst laat zijn personages in een choreografie van illusies met elkaar omgaan en op elkaar botsen, dingen van elkaar overnemen en afwijzen, in een context waarin het kunstige, het kunstzinnige, het kunstmatige en de kunst van het verdwijnen elkaar aflossen. Inez is een mannenverslindster die van de liefde een levenskunst heeft gemaakt en een perfect catalogiseersysteem heeft ontworpen waarin ze verschillende types minnaars heeft ondergebracht. Lore, een spicht van een meid met suïcidale neigingen, had het liefst een ‘engel van de negatie’ willen worden, een ‘antili-

chaam'. Haar passie is de dans, haar ultieme opvoering heeft ze op een videoband staan. Tegen de achtergrond van een absorberend duister dat haar lichaam vrijwel onzichtbaar maakt, beeldt ze met lichtgevende handschoenen haar laatste woord uit: 'delete'. Zo wist ze haar leven uit. Haar verdwijnen vindt vrijwel gelijktijdig plaats met de dood van René die deze boodschap van haar decodeerde. René, die ooit verlamd is geraakt door een trombose en daardoor van een rolstoel afhankelijk blijft, is vooral gefascineerd door de idee van een mutant die zowel mens als machine is. De verteller zelf raakt ondertussen geobsedeerd zoek in het getal zeven. Bij het inventariseren van een reeks kunstboeken komt hij erachter dat daarin eigenlijk allemaal verwijzingen naar de zeven hoofdzonden alsmede de zeven sterren van de plejaden staan. In een beeldje ontdekt hij vervolgens nog eens zeven doosjes met spreuken. Ieder doosje bevat verder een lichaamsdeel en de ontdekking daarvan roept op haar beurt de zeven engelen van de Apocalyps op. Zo raken deze protagonisten of ze dat nu willen of niet, op hun eigen manier bekneld in een dwangsysteem waaraan ze zich tegelijkertijd proberen te onttrekken. Steeds opnieuw plaatst Verhelst de romanfiguren uit de drie hier genoemde romans in een situatie waarin hun leven zich voegt naar de regels van een bloedserieus spel tegen de gevestigde orde, zich zelfs manifesteert als ontsnappingskunst tot de dood erop volgt.

Peter Verhelst lezen is een bijzondere en niet zelden een even wonderlijke als ontregelende ervaring. Eerste voorwaarde om die te ondergaan is je bijna onvoorwaardelijk overgeven aan zijn stijl en ideeënwereld. Niet zeuren, maar lezen, doorlezen, in beweging blijven, dat wil zeggen: steeds tot de volgende stap overgaan, even onvoorwaardelijk als de hoofdpersoon uit *De Kleurenvanger* zijn voetstappen op zijn odyssee langs de vijf steden zet - een onderneming waarover hij dit zegt:

> De enige bestemming van de reis ben ikzelf. En zelfs dat niet. Ik loop om mezelf te vermoeien. Ik loop tot ik zo vermoeid ben dat ik bijna het bewustzijn verlies. Als het zover is, laat ik me ruggelings vallen in een rivier. Het water krijgt dan handen. Die handen dragen me ergens heen. Na een tijdje spring ik verkwikt op het droge en schud het water van me af als een jonge hond.

Dat water is Verhelsts niet aflatende woordenstroom. Wanneer je je als lezer gewonnen geeft aan dat fantasierijke, kolkende en schuimende proza, onderga je het tintelende, driftige en meeslepend effect daarvan. Maar godzijdank dat niet alleen. Al evenzeer de momenten waarop alles tot stilstand komt. Dan dobber je maar wat rond. Dan voel je hoe dat proza tevens kan schuren, vervelen, schrijnen en irriteren.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer De Groene Amsterdammer *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder

Arie Storm

De wanhoop van een chaoskunstenaar
Over *Tongkat* en *Memoires van een luipaard* van Peter Verhelst

Wat er in een roman staat is niet het leven zelf, net zoals het leven zelf zich nooit voordoet als een roman. Het lezen van een boek is een intellectuele en rationele bezigheid, terwijl het leven van een leven - hoe rationeel en afstandelijk je dat ook probeert te doen - meer met je zintuigen te maken heeft. Gedreven door vaak onverklaarbare impulsen en duistere verlangens slaat een mens zich door de dag heen. Het lezen van een boek is daarentegen een intellectueel proces. Het is dié tegenstelling - hoofd versus lichaam - die Peter Verhelst in zijn proza probeert teniet te doen.

Ik heb een keer in een radioprogramma gezeten met Verhelst (*Knetterende Letteren*, 14-12-2000). Het programma was gewijd aan de invloed van de beeldcultuur op de literatuur. Verhelst zei in die uitzending dat hij enige verwantschap voelde met de filmregisseur David Lynch, en dan met name de Lynch van *Lost Highway*; een film met een onduidelijke intrige, een film die je als kijker in zekere zin alleen maar als een beeldsensatie kan ondergaan en waarderen. Verhelst legde een link tussen de films van Lynch en zijn eigen schrijverschap, ‘dat meer een beroep doet op het lijfelijke en de ingewanden van de lezer, dan echt op de ordenende hersenen - omdat dat ook mijn manier van denken en van leven is’. Verhelst streeft ernaar, zo lichtte hij toe, ‘puur een impuls te geven. Mensen weten bij mijn werk automatisch waarover het gaat, maar kunnen dat nauwelijks beschrijven. Alsof je hele lijf weet waarover het gaat, over welke angstgevoelens enzovoort, maar je die reactie nauwelijks kunt benoemen.’ Het schrijven van een zinnige beschouwing over het werk van Verhelst is door deze opmerkingen in diepste wezen *en passant* tot een zinloze activiteit verklaard. Je reageert immers als lezer wel op zijn boeken, maar waaruit je reactie bestaat is niet in nieuwe woorden onder te brengen. Je krijgt beelden aangereikt, impulsen en sensaties - maar die verwerk je zintuiglijk of fysiek.

In alles wat Verhelst zegt en schrijft, wordt de scheppende kracht van het lichamelijke en intuïtieve benadrukt. In dat radioprogramma vergeleek hij zijn werkwijze met die van een componist: ‘Het is echt geen wiskunde. Alles komt op die ene plek terecht omdat je intuïtief denkt: nu is het in evenwicht, of net niet.’ Daarbij gaat Verhelst op een fragmentarische manier te werk, als om het intuïtieve en fysieke - dat immers ook een ongeordend en daardoor fragmentarisch karakter heeft - te benadrukken. Dat is een gevaarlijke werkwijze, want bij het ontbreken van een duidelijke structuur van een roman zou tijdens het schrijven ervan het hele project ook wel eens kunnen

mislukken. Maar daar staat tegenover: ‘We verwelkomen de terugkeer van de Chaos, want met het gevaar komt de mogelijkheid tot *scheppen* nabij.’ Dit is een citaat van Hakim Bey, dat Verhelst als eindmotto meegeeft aan zijn inderdaad tamelijk doldraaiende roman *Tongkat* (1999). De lezers kunnen zich achteraf over de soms wat chaotische kanten van het boek niet beklagen, want een van de openingsmotto's - van Luis Bunuel - waarschuwt reeds: ‘Iemand gaf me een fatale duw. Ik begon met een duizelingwekkende snelheid over een duizelingwekkende roetsjbaan te glijden.’ Bovendien heeft de roman als ondertitel ‘een verhalenbordeel’ - en dat roept ook niet direct de gedachte op dat we met een traditionele en zuiver lineair vertelde roman te maken zullen krijgen.

Wanhoop

Maar nu de wanhoop. Welke poëticale chaosopvatting je er als schrijver ook op na houdt: scheppend proza heeft de neiging altijd een afgebakende vorm aan te nemen. Of je een roman nu wel of niet als ondertitel ‘een verhalenbordeel’ meegeeft, na een uiteindelijk vaststaand aantal bladzijden is het afgelopen. In het geval van *Tongkat* zijn dat er 342. Welke fysieke gewaarwordingen je ook probeert op te roepen of welke personages je ook op die duizelingwekkende roetsjbaan plaatst die je roman blijkbaar is, het gebeurt binnen die 342 pagina's. Met andere woorden: de ruimte is beperkt, een roman is een gevangenis. En juist dat aspect maakt Verhelst als schrijver pas werkelijk interessant. Hij schrijft als een wanhopige, hij probeert de gevangenis die een roman is open te breken. Zijn prozawerk ontwikkelt zich niet zo zeer in de lengte - al produceert hij gestaag titel na titel - als wel in de diepte: hij probeert letterlijk de lezers van zijn boeken de bladzijden in te zuigen, terwijl hij tegelijkertijd zijn personages de mogelijkheid lijkt te offreren aan het stramien van de roman te ontsnappen.

In het laatste hoofdstuk van *Tongkat* is er eentje inderdaad daadwerkelijk ontsnapt. Verhelst slaagt erin een personage te creëren met een eigen wil - of in elk geval die illusie te wekken. En wat wil dat personage? Terug het boek in. Daartoe wil hij zich laten meeslepen door een zwerm vogels: ‘Ze zullen me terugbrengen naar het verhaal waar ik aan toebehoor.’ En: ‘Ik vraag me af of hij me ziet, de schrijver. Zal hij me herkennen? Ik heb mijn haren en een baard, maar ik heb mijn gezicht nog. Weliswaar vol zout en door de wind en de zon gelooid, maar het is mijn gezicht. En als hij dat niet herkent, heb ik nog mijn woorden. Dezelfde die uit zijn vingers stromen.’ Het personage en de schrijver zijn identiek geworden, ze hebben dezelfde woorden. De scheidslijn tussen lezen en schrijven aan de ene kant en leven aan de andere kant verdwijnt. Waarbij het opmerkelijk is dat het personage toch

ook wel weer terug het boek in wil, dat hij terug wil keren naar het verhaal ‘waar ik aan toebehoor’. Weliswaar is de scheidslijn tussen de literatuur en het leven blijkbaar opgeheven, maar toch nog niet helemaal.

Iets vergelijkbaars vindt plaats in de openingsalinea van *Memoires van een luipaard* (2001), de recentste novelle van Verhelst. Daar is het echter geen personage dat (tijdelijk) uit het boek stapt, maar wordt de lezer als het ware uitgenodigd letterlijk tot het boek toe te treden: ‘Het is een van die nachten waarop de lucht even zacht is als de buik van een kat. Je buigt je voorover en je legt de vingertoppen op die woorden. Van links naar rechts. Traag blijf je die zin strelen tot de pels begint te knetteren.’ Het boek wordt een concreet fysiek object, zelfs een levend wezen: een kat - of een luipaard (als we af mogen gaan op de titel *Memoires van een luipaard*). Of wordt niet de lezer uitgenodigd zich onder te dompelen in de hem fragmentarisch aangereikte beelden - hij moet ze zelfs strelen - maar stelt de schrijver zichzelf deze opdracht? Hoe het ook zij: Verhelst probeert in elk geval de binnen- en de buitenwereld van *Memoires van een luipaard* volledig met elkaar te laten versmelten. Die poging is tot mislukken gedoemd.

Voor de goede orde: met zijn fragmentarische aanpak stelt Verhelst zich dus niet tot doel op postmoderne wijze de kunstmatigheid van zijn schrijven te benadrukken. Voor Verhelst is er geen verschil tussen lezen en leven. Of beter gezegd: hij probeert op een fanatieke wijze dat verschil op te heffen. Over zijn fragmentarische manier van werken merkte hij op de radio op: ‘Zo fragmentarisch kijk ik ook naar mensen. Ik herinner mij meestal alleen onderdelen van hun lichaam. Het geheel interesseert mij nooit.’ In de optiek van Verhelst worden de personages in zijn romans en novellen dankzij al hun versplinterdheid juist echte mensen, zoals ook echte mensen voor Verhelst in stukken uiteenvallen.

Fantasy

Maar de wanhoop blijft. Want hoe Verhelst ook probeert te benadrukken dat er voor hem geen verschil is tussen de wereld van de literatuur en die van het leven, feit blijft dat een boek grenzen heeft. En op de een of andere manier lijkt Verhelst zich van die grenzen ook bewust te zijn. Om te beginnen zitten zijn romans bewuster gecomponeerd in elkaar dan hij lijkt te willen toegeven. In zijn opvatting is chaos een soort voorwaarde om te kunnen scheppen, maar in de praktijk blijkt die chaos behoorlijk relatief te zijn. Zowel de roman *Tongkat* als de novelle *Memoires van een luipaard* is in een verrassend strak stramien geperst. *Tongkat* volgt de wetten van het tamelijk overzichtelijke *fantasy*-genre à la Tolkien (*In de ban van de ring*) - inclusief koningen, ondergrondse ruimtes en fabelwezens. Ook het tijdsverloop in

Tongkat, met zijn uiteindelijk cyclische structuur, is een *fantasy*-gemeenplaats. Wellicht is die adaptatie van een vooral onder jongeren populair genre er zelfs verantwoordelijk voor dat het boek ook bij jeugdige lezers geliefd is: voor *Tongkat* ontving Verhelst de Jonge Gouden Uil uit handen van een jeugdjury. *Memoires van een luipaard* is een *remake* van de bekende filmklassieker *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942; veertig jaar later draaide er een nieuwe versie van regisseur Paul Schrader in de bioscoop). Het gebruikmaken en verwerken van dergelijke bestaande structuren benadrukt het feit dat de boeken kerkers zijn.

Daar komt nog de stijl van Verhelst bij. Die is in al zijn zintuiglijkheid wel bijzonder, maar al die korte zinnetjes hebben ook iets kortademigs. Eén fysieke reactie roept Verhelst bij de lezer in elk geval op: hij beneemt je door verstikking de adem. Wat het claustrofobische gevoel dat je aan zijn boeken overhoudt versterkt.

Bevroren vuurwerk

Verhelst past allerlei trucs toe om zijn verhaalwerelden zo open mogelijk te houden. De sprookjesachtige decors die hij oproept zijn vaak voorzien van een ongemakkelijk schurend actueel aspect. In *Tongkat* wemelt het bijvoorbeeld van de verwijzingen naar het Belgische koningshuis of van verwijzingen naar in de werkelijkheid geopereerd hebbende terreurgroepen als de Rote Armee Fraktion (de jonge terroristen die in het boek worden opgevoerd hebben namen als Andreas, Ulrike en Carlos).

Ook de precieze identiteit van zijn personages ligt vaak niet helemaal vast. Verhelst werkt veel met metamorfoses, dubbelgangers en persoonsverwisselingen. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat hij zich blijkbaar aangetrokken voelt tot een film als *Cat People*, een film die de menselijke identiteit als onderwerp heeft. In *Cat People* verandert een jonge vrouw in een panter, met alle fysieke en zintuiglijke implicaties van dien. De *tagline* van de film uit 1982 luidde: ‘An Erotic Fantasy For The Animal In Us All.’ Een tagline die ook op *Memoires van een luipaard* van toepassing is.

Daarnaast breekt Verhelst zijn verhaalwerelden open door er een opzichtige vermenging van genres in toe te laten. *Tongkat* eindigt met een gedicht en boven de hoofdtekst van *Memoires van een luipaard* lopen dichtregels mee, alsof Verhelst heeft geprobeerd de kerker die door zijn proza wordt opgetrokken, met behulp van de veel lichtvoetiger poëzie te lijf te gaan.

En tot slot laat hij een interessante omkering zien: mensen hebben een huid die beschreven kan worden en boeken kunnen op een Borgesiaanse manier tot leven komen. Of zoals het ergens in *Memoires van een luipaard* heet: ‘Hoe teken je een lichaam? Je laat het potlood een vinger worden of een tong

die over het lichaam heen glijdt. Zo simpel is het.’ Literatuur en leven worden op een aanstekelijke manier met elkaar vermengd.

Het verrassende resultaat is uiteindelijk dat er niet méér openheid wordt bereikt, maar dat de verhaalwerelden juist nog benauwender worden. Door kunst en leven zo fysiek in elkaar op te laten gaan, ontstaat er een negatieve draaikolk waardoor ze alle twee verdwijnen. De teksten van Verhelst vormen dan ook gesloten systemen: er is geen ingang en geen uitgang, geen begin en geen einde - er zijn uitsluitend vicieuze cirkels. Het gedicht dat bovenaan de pagina's van *Memoires van een luipaard* meeloopt, eindigt met een regel die hetzelfde luidt als de openingszin van de prozatekst. Zoals het slot van de prozatekst een echo is van het begin van het gedicht. Beter kan de wanhoop van de chaoskunstenaar die Verhelst is niet tot uitdrukking worden gebracht. Verhelst probeert op een open en intuïtieve manier te schrijven. Zelden zie je een dergelijk streven tot een zo doordachte en rationele uitvoering leiden als hier. Bevroren vuurwerk, dat is wat Verhelst maakt. Meer mag je van kunst misschien ook niet verlangen.

foto Patrick de Spiegelaere

Arie Storm (1963) is schrijver, essayist en redacteur van BZZLLETIN. Hij schrijft over literatuur in onder meer Vrij Nederland *Romans van zijn hand*. Hémans duik *(1994)*, Hemellicht *(1997) en* De ongeborene *(2001)*.

Marc Reugebrink
De intensiteit van de ervaring
Een bevangen lezing van het werk van Peter Verhelst

Tegenover het proza van Peter Verhelst zou ik graag een onbevangen houding willen hebben - getrouw de vermaningen van de auteur zelf. In een interview uit 1994 stelde hij: ‘Mensen denken dat je een boek moet snappen. Dat is belachelijk, er is niets te snappen. Ik geloof niet in doelmatigheid, laat staan dat er bij mij een soort doelgerichtheid zou zijn.’ En dus probeer ik lezend in zijn werk niets te snappen, een wanhopige bezigheid, want het Grote Begrijpen ligt voortdurend op de loer. De wil tot snappen is hardnekkig en ik word dan ook voortdurend gehinderd door wat ik weet of meen te weten, niet in de laatste plaats door het besef dat zo'n uitspraak van Verhelst thuishoort binnen een bepaalde literaire traditie, een traditie waarbinnen het afzweren van begrip en doelgerichtheid in hoog aanzien staat. Mijn manmoedige pogingen dat te vergeten worden telkens gedwarsboomd door een dreinend stemmetje dat me jennend toespreekt: postmodernist, postmodernist, Peter Verhelst is een postmodernist.

foto Filip Claus

Ik ben niet onbevangen. En als het op lezen aankomt, geloof ik ook niet in onbevangenheid, al denk ik wel dat je misschien een naïeve lezer zou kunnen zijn - één die nog nooit van postmodernisme heeft gehoord, en al evenmin van modernisme, realisme, naturalisme of romantiek. Als ik me met enige inspanning een voorstelling van een dergelijke lezer probeer te maken, geloof ik echter dat juist hij met het werk van Verhelst niet zo heel veel kan beginnen. Naïviteit is bij nader inzien meestal bepaald door datgene wat niet meer als iets specifieks, maar als iets ‘natuurlijks’ wordt gezien. Ik moet in dit geval altijd denken aan de houding die E. du Perron innam tegenover de avantgardeliteratuur van zijn tijd (de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw): zijn afkeer van de typisch avantgardistische ‘trucs en tics’, zoals hij het noemde, deed hem zijn voorkeur uitspreken voor bijvoorbeeld ‘de meer geregelde vormen’ in poëzie - en zijn eigen gedichten kenmerken zich dan ook door een grote aandacht voor metrum en rijm. Dat het bij die door minder naïeve lezers wel klassiek of traditioneel genoemde poëzie natuurlijk ook om trucs en tics ging,

werd door hem niet waargenomen. Hij beschouwde die meer geregelde vormen inderdaad als de natuurlijke habitat van de poëzie, als wat poëzie nu eenmaal is en ook behoort te zijn: rijmend onder andere, metrisch ook. Vraag het een willekeurige voorbijganger op straat, en je hebt 99,9% kans dat hij dit nog steeds bevestigt.

Diezelfde voorbijganger zou het proza van Verhelst wel eens volstrekt onbegrijpelijk kunnen vinden. De verwachtingen die hij heeft bij een roman of

verhaal worden nog steeds grotendeels bepaald door de opvattingen van de realisten/naturalisten uit de voor-vorige eeuw. Een roman geeft de werkelijkheid weer 'zoals zij is'; zij is een *tranche de vie*. En tegen die opvatting lijkt Verhelsts werk zich van meet af aan te verzetten. Als je zijn debuutroman *Vloeibaar harnas* openslaat, kom je al op de eerste bladzijde een ikfiguur tegen die in een rode pluchen zetel zit te denken 'in hoeveel stukken ik de immense spiegel zou kunnen verbrijzelen en of het mogelijk zou zijn hem daarna weer in elkaar te puzzelen.' Ik weet niet precies in hoeverre men werkelijk een ingevoerde lezer moet zijn om hierin een afrekening te zien met de opvatting dat kunst een spiegel van de werkelijkheid is. Ik zie hier in ieder geval onmiddellijk een intentieverklaring in, een poëticale uitspraak, een programma misschien zelfs, een breuk met de realistische literatuuropvatting. En verder lezend in deze roman ontdekt men dat Verhelst precies doet wat zijn personage hier zit te overpeinzen: hij verbrijzelt het beeld van wat zo in het gemeen en ondanks alle voorbehoud toch tamelijk probleemloos 'de' werkelijkheid heet, en hij puzzelt met de scherven. Het eerste wat je moet snappen als je een boek van Verhelst openslaat, is dat 'de' werkelijkheid niet bestaat.

Een naïeve lezer is hier al snel de draad kwijt, vermoed ik toch, ook al wordt in verband met Verhelsts werk wel beweerd dat het nu juist een publiek aanspreekt dat vertrouwder is met de videoclips van MTV dan met literatuur. Ik kan me daar wel iets bij voorstellen, want ook ik kijk niet naar MTV met de vooronderstellingen van een lezer en ben op mijn manier vertrouwd met het fragmentarische, het contingente, het snel verspringende perspectief, de gelijktijdigheid van het ongelijktijdige en wat niet al. Zoiets laat zich ondergaan, bedoel ik, zonder dat er ook maar een moment de gedachte bij me opkomt dat ik hier iets zou moeten snappen (wat overigens weer niet betekent dat er hier niets te snappen zou zijn). Maar een feit blijft dat Verhelsts romans geen videoclips zijn; hoogstens laat zich in de wijze waarop ze zijn gecomponeerd een verwijzing naar die videoclips ontdekken (en dan gaat het in eerste instantie om vergelijkbare procédés) of wordt er letterlijk naar verwezen, zoals er ook veelvuldig naar bepaalde schilderkunst, muziek en films wordt verwezen.

Paradox

In een recent artikel over *Tongkat* laat Thomas Vaessens heel mooi zien hoe in die roman, haast in weerwil van de uitspraken van Verhelst zelf, in ieder geval ook steeds wordt geappelleerd aan de vooronderstellingen van een meer ingevoerde lezer.[1] Dat is dan de lezer die werd opgevoed met wat we wel *close reading* noemen, een leeswijze die in Nederland werd geïntrodu-

1. Thomas Vaessens, 'Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter verhelst'. In: Neerlandistiek.nl 01.09,2001. Te vinden op http://www.neerlandistiek.nl/01/09/

ceerd door het tijdschrift *Merlyn* en die inmiddels al zo lang deel uitmaakt van het leerplan van zowel het universitair als het voortgezet onderwijs dat je met enig recht kunt zeggen dat het op dit moment de meest gangbare benadering van literatuur is (en dat betekent ook: de meest gangbare benadering in de literatuurkritiek). Vaessens noemt een drietal vooronderstellingen van deze leeswijze: dat een literaire tekst, hoe chaotisch ze aanvankelijk ook lijkt, op een hoger niveau een innerlijke samenhang vertoont, dat de tekst een sprekend subject representeert, en dat de kwaliteit van de tekst in belangrijke mate afhangt van zijn authenticiteit. *Tongkat* zou een boek zijn dat de lezer voortdurend uitnodigt om precies van deze vooronderstellingen uit te gaan, dat wil zeggen: om in de chaos van de tekst een orde aan te brengen. Maar tegelijkertijd lijkt het boek iedere poging tot een dergelijke ordening te frustreren. Op het vlak van plot, ruimte, perspectief, handeling en tijd - om enkele van de belangrijkste ordeningsprincipes te noemen - zijn er nogal wat inconsequenties. Men kan dat - zoals een aantal critici deed - als feilen van de roman interpreteren (het boek 'klopt niet'), maar men kan het ook opvatten als een strategie van de auteur, zoals Vaessens doet. De auteur rekent welbewust af met zowel de vooronderstellingen van de klassieke verhaalanalyse, als vooral ook met het wereldbeeld waarnaar die vooronderstellingen verwijzen. Dat is dan vooral het wereldbeeld zoals we dat kennen uit de modernistische literatuur, literatuur waarin de gedachte dat er zoiets als een objectieve werkelijkheid zou bestaan weliswaar is opgegeven, maar niet het geloof in 'het ordenende vermogen van taal en subject,' zoals Vaessens het in een noot omschrijft. Van een dergelijk geloof lijkt bij Verhelst geen sprake meer te zijn, of liever: *Tongkat* bindt met dat geloof voortdurend de strijd aan, en juist dat zou hem tot postmodernist stempelen.[2.]

In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) stelde Bart Vervaeck dat een postmoderne roman de lezer tot een 'andere leeshouding' dwingt. Hoewel hij zijn betoog begint met de opmerking: 'Ik geloof niet dat er zoiets bestaat als het postmodernisme of de postmoderne roman' - hoogstens bestaan er romans die een aantal postmoderne kenmerken vertonen, kenmerken die in de rest van het boek uitgebreid aan de orde worden gesteld, maar dat dan weer zonder dat ze in alle door hem besproken romans (een kleine honderd) in dezelfde mate voorkomen of voor zouden moeten komen - hoewel Vervaeck het postmodernisme dus van meet af aan problematiseert, lijkt die 'andere leeshouding' toch zoiets als een minimale eis te zijn. 'De romans die ik postmodern noem, bezitten een hoge mate van wat Adorno negativiteit noemt,' schrijft hij. 'Ze zeggen nee tegen de typisch marktgebonden eigenschappen van onze huidige sociale context. Nee tegen de gelijkvormigheid, omdat elke postmoderne roman anders is. Nee tegen de directe en eenduidige communicatie omdat zo'n roman niet parafraseer-

2. Postmodernisme werd door Vaessens al eerder in *De verstoorde lezer Over de onbegrijpelijke poezie van Lucebert* (Nijmegen 2001), en nogmaals in een artikel dat hij samen met Jos Joosten schreef ('Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse poezie'. In: *Nederlandse letterkunde 2001* (ter perse)) omschreven als een dubbele reactie: 'het reageert op een literaire revolutie (het modernisme van de eerste helft van de twintigste eeuw), én het is de reactie van de literatuur op een revolutie in literatuurwetenschap en - onderwijs; het New Criticism - een reactie die met een omdraaiing van de beroemde woorden van Susan Sontag "the revenge of art upon the intellect" genoemd zou kunnen worden,' zoals hij het hier omschrijft.

baar is en niet teruggebracht kan worden tot een “duidelijke” boodschap. Nee ook tegen de instrumentele logica omdat een dergelijke literatuur geen doel dient en dus ook niet “representatief” is: de roman is geen exponent, ook niet van een stroming als het postmodernisme. Dergelijke boeken geven een stem aan wat in de markteconomie stemloos en onopgemerkt blijft. En dat gebeurt op een manier die indruist tegen de conventionele wijze van praten en vertellen.’ Met een leeshouding die gefixeerd is op het vinden van een eenheid in de tekst, van een ‘betekenis’ of, in termen van de klassieke romananalyse, een ‘grondmotief’, zou men hier niet al te ver komen.

Met Vaessens in de hand kun je je afvragen of dat wel klopt. De negativiteit van een postmoderne roman staat of valt met een context waarin die negativiteit nog als negativiteit ervaren wordt, als iets wat ons niet onverschillig laat omdat het nog werkt als de ontkenning van datgene waarin we blijkbaar steeds maar blijven geloven. Een postmoderne roman - of eigenlijk dus: een roman met postmoderne kenmerken - vraagt zo bezien niet zozeer om een lezer met een totaal andere leeshouding, maar juist om een meer conventionele lezer - waarmee ik bedoel: één die hardnekkig op zoek blijft naar bijvoorbeeld een logisch-causale ordening in een tekst die in dat opzicht volstrekt chaotisch lijkt te zijn. Alleen zo immers ontdekt men dat een dergelijke ordening voortdurend wordt ontregeld. En misschien moet je nog een stap verder gaan en zeggen dat een roman met postmoderne kenmerken de meeste baat heeft bij een lezer die op zoek blijft naar die ene betekenis, naar het ‘grondmotief’, naar een eenheid achter de in postmoderne romans in alle richtingen uitzwermende beelden en motieven, naar de *kern* die hier blijkbaar geëxplodeerd is en die er dus niet meer zou zijn. De lezer als bomexpert die met een krijtje cirkels trekt rond her en der verspreid liggende scherven, die bordjes met nummers plaatst bij de nog smeulende resten, die op basis van de aanwezige sporen probeert te reconstrueren wat hier de lucht in ging. Het is een lezer die zich niet tevreden stelt met de gebruikelijke antwoorden, met dat wat je inmiddels postmoderne clichés zou kunnen noemen. De ontregeling van elke ordening vindt dan zijn oorsprong in de overtuiging dat de Grote Verhalen van weleer hun geldigheid verloren hebben, dat God derhalve dood is, en de Waarheid ook, dat elke ordening van de werkelijkheid maar een fictie is, de werkelijkheid zelf een spel, dat *anything goes* en nog zo het één en ander.

Als dat hetgeen zou zijn dat Verhelst met zijn werk wil aantonen, vind ik het niet bijster interessant. Het enige wat ik dan te weten kom, is nog maar eens ‘hoe weinig *werkelijk* de werkelijkheid is’, zoals Lyotard het ooit omschreef, en misschien ben ik in plaats van een naïeve lezer inmiddels een zodanig geblaseerde lezer geworden dat ik van zoiets niet meer opkijk. Vaessens wijst er in zijn artikel al op dat een dergelijke conclusie wat betreft *Tongkat* niet

per se onwaar is, maar toch ook enigszins karikaturaal. '*Tongkat* is méér dan wat Linda Hutcheon een "late modernist attempt [...] to explode realist narrative conventions" noemt; de roman is weldegelijk ook verankerd in de sociale en politieke werkelijkheid,' stelt hij, en dat betekent voor hem dat Verhelst in *Tongkat* weliswaar elke 'werkelijkheid' voortdurend als een illusie ontmaskert, maar tegelijkertijd de vrijblijvendheid van het *anything goes* die daarvan het gevolg is, in vraag stelt. 'Wanneer alles als illusie of als fictie ontmaskerd is,' schrijft hij, 'dan blijft er niets meer over dat van waarde is. Of andersom: dan is alles wel zo'n beetje even goed. Wil je het gevaar van deze consequentieloze vrijblijvendheid van het *anything goes* omzeilen, dan zul je toch weer een (inperkende, afbakenende) positie in moeten nemen. Deze paradoxale situatie, waarvan Verhelst zich op elke bladzijde van *Tongkat* bewust toont, is ook de situatie van de lezer van de roman.'

Dat die paradox de situatie is waarin Vaessens als lezer verkeert, is evident; dat hij daarmee ten aanzien van dit werk een aantal interessante vragen opwerpt, staat voor mij buiten kijf. Maar lezend in Verhelsts werk heb ik toch meermalen het gevoel dat de door Vaessens bedoelde paradox *alleen* de situatie van de lezer weergeeft, van precies die lezer althans die ondanks alles toch op zoek blijft naar eenheid, naar een kern, en juist daardoor ziet hoe die zoektocht op allerlei manieren wordt gefrustreerd. Voor een dergelijke lezer leidt de ontmaskering van wat voor waar- en werkelijkheid doorgaat blijkbaar niet tot een volledige afrekening met het menselijke (en misschien al te menselijke) verlangen naar die waar- en werkelijkheid. Vandaar waarschijnlijk dat hij zelf zoiets als een morele plicht voelt om zichzelf binnen of tussen de bestaande waar- en werkelijkheden te definiëren, en zelfs te legitimeren. Maar geldt dat ook voor de auteur? Zeker, Verhelst refereert aan de sociale en politieke werkelijkheid - aan Baader-Meinhof onder andere, aan de terrorist Carlos, aan genocide, aan de gruwelen op de Balkan - maar zijn die verwijzingen bedoeld om ons bewust te maken van de (dan ook meteen verwerpelijke) uiterste praktische consequenties van een rücksichtslose ontmaskeringsdrift, of gaat het hier juist om zoiets als iconen van die drift? Staan de verwijzingen naar de sociale en politieke realiteit op een ander niveau dan die naar religie, mystiek, mythen en sprookjes? Schuilt daarachter een bepaalde (morele) intentie, of geven ze alleen uitdrukking aan wat zich achter Verhelsts ontmaskeringsdrift laat vermoeden: aan de immorele, of misschien eerder nog: a-morele intensiteit van de ervaring die maakt dat men de in onze cultuur voorhanden posities alleen nog maar wil vernietigen, opblazen, ten gronde richten?

Een evocatie van dood, moordlust, foltering en vernietiging

Dat het Verhelst in ieder geval ook - en ik denk zelfs: vooral - om die intensiteit te doen is, blijkt onmiddellijk als men zijn boeken openslaat. Als ik weer even terugkeer naar de eerste bladzijde van zijn debuutroman *Vloeibaar harnas*, dan tref ik daar na de passage waarin de ikfiguur zit na te denken over de mogelijkheid om de spiegel te verbrijzelen, de mededeling aan dat een meisje hem een dag eerder een rijpe ananas overhandigde met de woorden: ‘Mooie tijden keren altijd weer.’ ‘Ik heb haar niet gewurgd,’ volgt daar onmiddellijk en toch tamelijk onverwachts op. Geen idee hoe een onbevangen lezer dit leest, maar ik trek bij deze wurgneigingen naar aanleiding van wat vriendelijke en vrolijke woorden toch even mijn wenkbrauwen op. ‘Ik heb de ananas aangenomen als een hoofd,’ zo gaat de tekst verder; ‘Nu ligt hij mij vanaf de massieve zilveren schotel aan te staren.’ Hier moet ik even nadenken, maar erg lang duurt het niet voordat ik hier een verwijzing naar het bijbelverhaal over Salomé in ontdek, het verhaal (*Marcus* 6:14-29) over de vrouw die als beloning voor een dans het hoofd van Johannes de Doper eiste en door koning Herodes Antipas, op wiens verjaardag zij danste, op haar wenken werd bediend. De ikpersoon lijkt mij over een toch tamelijk morbide geest te beschikken als hij bij de aanblik van een ananas op een schaal blijkbaar onmiddellijk aan een afgesneden hoofd denkt. Een paar regels verder, nog steeds op diezelfde eerste bladzijde, bekijkt de ikfiguur een video-opname die hij blijkbaar juist van zichzelf en zijn vriendin WW heeft gemaakt:

> Als een sfinx ligt WW op het laken voor de metershoge kristallen spiegel; de nachtjapon knip ik los. Het klinkt alsof ik in vlees knip. Gehurkt bijt ik haar over het hele lichaam. Roerloos blijft ze op haar ellebogen steunen. Dan komt haar gezicht aan de beurt. Het penseel is een meedogenloos scalpel dat eerst de bestaande lijnen wegwerkt om met verf en poedertjes aan haar gezicht een spitsere snuit vast te zetten met scheve, gele ogen.

Wie met de ikfiguur mee zou kijken naar deze opname van wat de voorbereidingen op een vrijpartij blijken te zijn, ziet hoe hij zijn vriendin uit haar nachtjapon knipt en vervolgens opmaakt, of beter is: schminkt. Maar in de beschrijving ervan wordt het knippen meteen in *vlees* knippen, en wordt het penseel een scalpel. En bij dat laatste zit ik me dan weer onmiddellijk af te vragen of ik daarin misschien een verwijzing naar de schilderkunst van Francis Bacon mag zien, wiens geschilderde figuren je onwillekeurig herinneren aan levend gevilde lichamen. Het is een vermoeden dat een kleine vijf-

tien bladzijden later bevestigd lijkt te worden wanneer er expliciet naar het werk van Bacon wordt verwezen en zijn schilderijen overigens ook in verband worden gebracht met liefde. ‘Veel liefde is nodig om iemand zo af te beelden,’ leest men daar. ‘Enkel een hand die veel gestreeld heeft, kan in staat zijn een lichaam zo binnenstebuiten te keren.’

Naar ‘realistische’ maatstaven gebeurt er op deze eerste bladzijde niets werkelijk ongewoons (ook al heb ik zelf geen schaar bij de hand tijdens het vrijen en vind ik dat het zonder verf en poedertjes ook heel goed gaat), maar door de wijze waarop Verhelst één en ander beschrijft, wordt de gebeurtenis op een nogal nadrukkelijke manier opgeladen met dood, moordlust, foltering en vernietiging, en men krijgt haast vanzelf de neiging om in hoofdletters te gaan spreken. Ik zeg dit natuurlijk enigszins raillerend, want de wijze waarop één en ander wordt beschreven, maakt me wel duidelijk hoe hoog de inzet is. De gebruikte beelden en verwijzingen evoceren de hevigheid van de ervaring waar het hier om te doen is. Evoceren is het juiste woord, want die ervaring wordt niet zozeer benoemd, als wel beschikbaar gemaakt, zoals de schilderijen van Francis Bacon iets beschikbaar maken wat zich niet eenvoudig laat benoemen. Opnieuw weet ik niet in hoeverre men een ingevoerde kunstkijker moet zijn om in dat werk toch iets anders te zien dan de hobby van een masochist, zoals misschien een naïeve kijker zou kunnen denken (maar alweer: wie is dat? Degene die van Rembrandt houdt? Wat doet zo'n kijker dan met *De anatomische les?*). In ieder geval moet ik toegeven dat ik kijkend naar die schilderijen meer dan gemiddeld gefascineerd raak door wat erop te zien is, terwijl ik tegelijkertijd vaststel dat die fascinatie voor een groot deel uit afschuw bestaat. Zodat ik ook veel van de andere beelden en verwijzingen in *Vloeibaar harnas* op een bepaalde manier onmiddellijk ‘begrijp’.

Zo speelt de met pijlen doorboorde heilige Sint Sebastiaan in dit boek een prominente rol. Maar er wordt ook verwezen naar seriemoordenaars als Bateman en Dahmer en naar de wijze waarop zij hun slachtoffers ombrachten (alweer: fascinerende beschrijvingen die het gruwelijke fenomeen van de *snuff-movies* ineens voorstelbaar maken). Er is sprake van openspattende lichamen en van de schoonheid daarvan. Er wordt een aantal scènes beschreven uit de in velerlei opzichten ondragelijke film *Nightporter*, bijvoorbeeld die waarin Charlotte Rampling de jam van Dirk Bogardes vingers en van de scherven van de jampot likt, of die waarin Bogarde aan de graatmagere, halfnaakte, dansende en zingende Rampling een afgesneden hoofd in een doos schenkt (het Salomé-motief alweer). En ja, ook in dit boek - naar aanleiding van een foto van Robert Mapplethorpe waarop de fotograaf zichzelf heeft afgebeeld onder een vijfpuntige ster en met een mitrailleur in zijn hand - wordt verwezen naar Andreas Baader en Ulrike Meinhof, naar

de Rote Armee Fraktion die in de jaren zeventig dood en verderf zaaide in het Duitsland van de ‘Berufsverbote’. Het is maar een heel erg kleine greep uit een macht aan beelden en verwijzingen. Want er is ook nog de muziek bijvoorbeeld, op de eerste bladzijde al omschreven als ‘misschien niets anders [...] dan het verlangen om een spiegel te slopen en te reconstrueren’; er is nog andere beeldende kunst dan die van Bacon alleen - de Belgische kunstenaar Thierry de Cordier bijvoorbeeld - en er wordt ook volop gerefereerd aan de popcultuur. Het is een stortvloed die steeds in dezelfde richting wijst: naar de intensiteit van de ervaring waar het hier om draait.

Gruwelkabinet

Thierry de Cordier, A S *(lijdensvanger)* (1988)

Bij dit alles heb je nergens werkelijk de indruk dat Verhelst zelf ook maar een moment begaan is met de vraag naar de morele implicaties van de gebruikte beelden en verwijzingen. Maar anderzijds lijken die beelden en verwijzingen toch ook weer niet helemaal op zichzelf te staan. Ik stelde zo-even dat al die beelden en verwijzingen de ervaring evoceren, maar niet benoemen. Desalniettemin wordt in *Vloeibaar harnas*, en ook nog in Verhelsts tweede roman, *Het Spierenalfabet*, wel voortdurend gereflecteerd op die beelden zelf. Dat wil zeggen: ze worden steeds expliciet gepresenteerd als *metaforen* (vanaf Verhelsts derde roman, *De Kleurenvanger*, gebeurt dat nauwelijks meer, al zijn ze het daarom niet minder). In *Vloeibaar harnas* wordt bijvoorbeeld het geregeld in de roman opduikende ‘venusmandje’ (de *Euplectella aspergillium*, een soort glasspons) onder meer omschreven als ‘een wit, gekantwerkt skelet’ en als ‘een smeltend harnas’ (voorin de roman is een foto van zo'n venusmandje opgenomen). Op die omschrijving volgt onmiddellijk de opmerking dat dit diertje ‘een schitterende metafoor’ is. En ook Sint Sebastiaan is een metafoor en er wordt expliciet aan toegevoegd dat de fascinatie die de ikfiguur voor deze martelaar heeft, haar grond vindt in het feit dat hij bestond uit paradoxen:

> De combinatie van ondraaglijk lijden en ondraaglijk genot. Mannelijk en vrouwelijk. Of beter gezegd geslachtloos [ook een eigenschap van het venusmandje overigens - MR]. Negatie van de androgyn. Tegelijk

geslachtloos en seksueel prikkelend. De schoonheid van zijn lichaam en de schoonheid van het vernietigen ervan. Het actieve (moed) en het passieve (sereen ontvangen van de pijlen). Het sacrale (hemelwaartse blik) en het profane (neersijpelende bloed). De glimlach van het lijden. Het horribele en het angelieke. Als slachtoffer van de pijlen patroonheilige van de boogschutters.

Al eerder heeft de ikfiguur vastgesteld dat de fascinatie voor Sint Sebastiaan ‘stoelt op de typische katholieke theatraliteit: de pathos van het lijdende lichaam dat geweld ondergaat om tot zingeving te komen. En tegelijkertijd het erotiserende effect daarvan.’ Dat erotiserende effect gaat ook uit van

> het lichaam van de stervende aids-patiënt met het gezicht van de stervende Jezus. De kluizenaar. De travestiet - en in zijn/haar uiterste consequentie de transseksueel. De priester in kazuifel die de hostie omhoogduwt. De marcherende geometrische figuren in Neurenberg. Mike Tyson - of in meer verfijnde vorm Cassius Clay. De matador en de stier. De zelfmoordenaar. De personages van Jean Genet. De schilderijen van Francis Bacon. De sado-masochist. De foto's van Mapplethorpe. De films van Greenaway. De exhibitionist. De nazi-standbeelden. Het parende lichaam. Het etende lichaam. En bij uitbreiding: alle pure en toegepaste kunst. *Ad infinitum*. Of *ad nauseam*. Naar keuze.

F Bacon, *Second version for Bullfight no I* (1969)

Nog steeds wordt niet werkelijk *benoemd* waarván al deze beelden en verwijzingen nu precies metaforen zouden zijn. Wie daartoe een poging zou willen wagen, komt in eerste instantie niet verder dan de beschrijvingen in het boek zelf, dan paradoxen die in hun innerlijke tegenstrijdigheid de ervaring juist als het ‘onbenoembare’ presenteren, als het ‘onpresenteerbare’, als dat ‘waarover men niet spreken kan’. Maar als nadrukkelijke metaforen voor die onbenoembare intensiteit van de ervaring, verraden de beelden en verwijzingen toch ook steeds hun intentie. *Ad nauseam*, tot misselijkmakend toe, zo weet de ikfiguur zelf, en hij lijkt zich steeds zeer bewust te zijn van het feit dat hij beelden gebruikt die over de rand van het betamelijke gaan, waarmee ik bedoel dat ze welbewust een grens overschrijden waarvan men gevoeglijk kan aannemen dat ieder ‘normaal’ mens ze in acht zou nemen. Verhelst zoekt voor de uitdrukking van de intensiteit vaak nogal ostentatief het gruwelijke en bedenkelijke op. Hij lijkt zijn uiterste best te doen om van zijn roman vooral een gruwelkabinet te maken en daarbij te mikken op de veronderstelde (en in zekere zin te verwachten) ontzetting of morele veront-waardiging van de lezer. Detaillistische (inderdaad misselijkmakende) beschrijvingen van door seriemoordenaars bedreven daden, afgewisseld met notities als ‘We benijden de seriemoordenaar omwille van zijn ongebreidelde vrijheid,’ of: ‘Sublimatie-gestalte van de seriemoordenaar: staatsman,

kerkleider, schrijver...' (waarmee de schrijver zich aan de seriemoordenaar gelijkstelt) - ze lijken te speculeren op de afschuw en het protest van de lezer. Zoals dat ook (en misschien nog sterker) het geval is wanneer er gesproken wordt over het 'erotiserend effect' van 'de marcherende geometrische figuren in Neurenberg' en van 'de nazi-standbeelden'. Elders leest men dan weer:

‘Op de binnenkant van mijn pols heb ik in rode inkt A20456 geschreven. Mijn tatoeage’ - en de bedoeling lijkt hier dat we begrijpen dat de ikfiguur zich met een kampslachtoffer identificeert, en dat dan natuurlijk niet met de gebruikelijke (want vereiste) eenzijdige afschuw, maar met een zekere wellust.

Ik voel bij dit alles (en nog veel meer) echter niet zozeer verontwaardiging, maar veeleer irritatie, en wel: irritatie over deze constante uitnodiging om toch maar vooral verontwaardigd te zijn. De ene extremiteit wordt op de andere gestapeld, waarna er nog een schepje bovenop wordt gedaan, zodat het geheel iets boodschapperigs krijgt. Hier wordt ons, via de oude beproefde truc van het ‘*épater le bourgeois*’ iets ingepeperd, en als het ons dan nóg niet helemaal duidelijk is, lezen we ten overvloede: ‘De vraag “waarom” is per definitie een onzinnige vraag,’ gevolgd door twee tussen haakjes geplaatste passages: ‘(Opwellende vraag: Wat is dan het “nut” van moraal?)’ en: ‘(Opwellende vraag: Kan kunst in dit prachtige, want stervende millennium nog voldoen aan de Griekse kalokagathie-gedachte van “het schone is het goede”?)’ De antwoorden liggen voor de hand: moraal heeft geen nut en, nee, kunst kan daar niet meer aan voldoen. Ik zou willen zeggen dat kunst daar al heel lang niet meer aan voldoet. Maar hier wordt het ons nog eens geserveerd als de totale omkering van die kalokagathie-gedachte - niet eens als: het schone is het kwade, maar als: het kwade is het schone. Typerende zinswending: ‘dit prachtige, *want stavende* millennium’ - ja hoor.

Juist het vermoeden dat de auteur steeds een groot bewustzijn heeft van dat-gene waarmee hij speelt, maakt van hem in mijn ogen meermalen zo'n postmodernist over wie ik al eerder schreef dat hij me niet interesseert: één die continu hamert op de fictie van elke ordening, op de onwerkelijkheid van de werkelijkheid, een auteur ook die zijn schouders ophaalt wanneer de lezer zijn extremiteiten problematiseert, hoezeer hij ons daartoe ook continu uitdaagt met opmerkingen over moraal, over schoonheid en goedheid. Hij klapt overal zijn mes uit, zijn stiletto, zijn vlindermes, en hoopt dat wij er blindelings inlopen. Op mij heeft dat op den duur bijna een omgekeerd effect: het worden pathetische gebaren, loze strapatzen, soms vind ik het zelfs wat aan de hysterische kant. Bovendien voert één en ander me steeds verder weg van datgene waar het Verhelst toch vooral om lijkt te gaan. Want als hij het heeft over de paradoxale verwantschap tussen pijn en genot, blijkt dat er gewoonlijk op neer te komen dat genot *vooral pijn* is, en zelfs *uitsluitend* pijn; de pijn is nog het enige dat de bedoelde ervaring teweeg kan brengen. Het strelen van een huid wordt bij hem onmiddellijk een strelen à la Bacon: een krabben, schrapen, snijden, afstropen, villen. Tederheid verkeert direct in gewelddadigheid, zodat je meermalen de indruk hebt dat de bedoelde paradox juist oplost, plaatsmaakt voor het eendimensionale van

een alleen maar destructieve handeling. De vrijpartij waarmee het boek opent, dat wil zeggen: de video-opname daarvan die de ikfiguur bekijkt, wordt als volgt beschreven:

> Een vinger gaat haar ruggewervels af waardoor het spinnen een aanvang neemt en haar snuit achterwaarts naar mijn hals begint te happen. Aan mijn vingertoppen vastgelijmd, worstelt ze zich door verschillende laagjes pijn heen; telkens knapt een vlies onder haar vel waardoor het bloed uit haar keel naar mij opspringt. In schokjes word ik aan haar vastgezogen, eerst gestuurd door haar hand en daarna door een vlezige prop warmte die in haar buik begint te kloppen. Ik kan alleen proberen haar bijeen te houden nu ze me jammerend ontglipt.

Het lichaam van de als een luipaard geschminkte WW wordt hier als het ware uit elkaar genomen, uit elkaar gestreeld, 'opengeroerd', om een woord te gebruiken dat tot Verhelsts favorieten behoort.

Tegelijkertijd heb ik steeds een diep besef van het feit dat mijn irritatie vooral mijzelf uittekent als een lezer (geblaseerd of niet) die zichzelf positioneert als iemand die meent dat hij dit soort destructiepoëtica voorbij is, die het postmodernisme alleen en vooral interessant vindt omdat het een probleem stelt. Dat wil zeggen: een lezer die instemt met de gedachte dat de Grote Verhalen hun algemene geldigheid hebben verloren, maar tegelijkertijd de uiterste praktische consequenties daarvan weigert, de consequenties die Verhelst hem hier nu juist lijkt te serveren. Het is een lezer die in een pijnlijke verwarring verkeert wanneer hij inderdaad het erotiserende effect ondergaat van die marcherende geometrische figuren in Neurenberg zoals die bijvoorbeeld in de - zo moet hij zichzelf toegeven - prachtige film *Triumph des Willens* (1935) van Leni Riefenstahl te zien zijn, een film die hij in 1992 op video opnam toen de BBC die, zeer laat in de nacht, uitzond. Het is een videoband, zo zie ik nu, waarop echter ook de *Late Show Special* is opgenomen die aan de uitzending van die film voorafging, een discussieprogramma waarin het probleem dat Riefenstahls film stelt uit en te na werd besproken. Datzelfde laat zich zeggen over míjn fascinatie voor de Baader-Meinhof, die ik in mijn eigen boekenkast kan terugvinden: Jillian Beckers *Hitler's Children* uit 1977, of Stefan Austs *Der Baader Meinhof Komplex*, voor het eerst in 1985 verschenen (in 1997 verscheen een uitgebreide en geactualiseerde uitgave). Het dilemma waar Ulrike Meinhof zich als linkse journaliste en cineaste gevangen voelde en dat ze oploste door uiteindelijk radicaal voor de directe actie te kiezen (en daarvoor zelfs haar kinderen te verlaten). De artikelen die ze schreef, de (nooit uitgezonden) tv-film die ze maakte,

kwamen haar steeds meer voor als ‘Gewäsch, Revolutionsgewäsch’, als kletspraatjes, gewauwel. ‘Es ist die Pflicht jedes Revolutionärs, die Revolution zu machen,’ zo citeert Aust een slogan uit de tijd van de protesten tegen de Vietnam-oorlog. ‘Aber nur wenige hatten es auch nur versucht,’ voegt hij daar aan toe... Het is de scherp gevoelde noodzaak om de daad bij het woord te voegen en tegelijkertijd de al even scherp gevoelde onmogelijkheid om dat te doen - de onwenselijkheid daarvan, of misschien zelfs: de angst daarvoor - die het hart van mijn fascinatie uitmaakt. *Op* de grens, niet erover.

Je zou het ook zo kunnen zeggen: ik ben blijkbaar een lezer die modernistische vragen aan postmoderne literatuur stelt (zoals ik vaak modernistische literatuur postmodern blijk te lezen), een lezer die halsstarrig de door de verteller van *Vloeibaar harnas* als onzinnig gekwalificeerde vraag naar het waarom blijft stellen en die derhalve, waar het subject als een fictie wordt ontmaskerd, steeds op zoek blijft naar dat subject en naar de reden waarom het zelf meent niet werkelijk te bestaan. Dat betekent in het geval van Verhelst dat ik de door hem gebruikte beelden en verwijzingen verkies te lezen als metaforen voor juist dat subject. Ik heb hiervoor al gezegd dat wie een poging zou willen wagen dat nader te benoemen, in eerste instantie niet veel verder komt dan de beschrijvingen in het boek zelf, dan de vaststelling dat het juist *on*benoembaar is, onpresenteerbaar en onuitsprekelijk. Dat betekent echter vooral dat het hier sprekende subject bij de in onze cultuur voorhanden termen en begrippen, bij de woorden en de daarmee verbonden werkelijkheden en posities, geen onderdak vindt. Integendeel zelfs: in *Vloeibaar harnas* krijg je steeds weer de bevestiging dat elke mogelijke beschrijving dat subject juist verbergt. Het bestaat alleen in de momentane, ongereflecteerde ervaring.

Ontsnappen aan fixatie

Ik keer nog maar eens terug naar die eerste pagina, naar een zin - de eerste zin van de roman - die ik tot nu toe oversloeg: ‘Het is niet goed te slapen met een vrouw die als een grafsteen over je heen ligt,’ stelt de ikfiguur als hij na het vrijen is opgestaan en de camera heeft uitgeknipt. Hij spoelt de videoband terug en de hier al geciteerde beschrijving volgt, waarna je leest: ‘Beduusd neem ik in me op hoe ze weer in de vorm van een traag ademend lichaam stolt. Een slapende steen die zich op mijn borstbeen neervlijt en waar ik nu onderuit moet zien te komen.’ De video *toont* de ervaring, en vooral het momentane, ongereflecteerde karakter ervan; na die ervaring heerst de dood. *Omne animal post coitum triste*, omdat alles in zijn eigen (doodse) vorm terugkeert: hij en zij in hun eigen, van elkaar gescheiden lichamen, hij in zijn ‘ik’, zij in het hare, een ‘ik’ dat tijdens de daad niet meer

lijkt te bestaan, zich verliest in handelingen. Er *gebeurt*, om het kort te zeggen, maar er is tijdens het gebeuren geen sprake van een *gebeurtenis*. Gebeuren wordt pas gebeurtenis wanneer het niet meer gebeurt. Maar wil iets gebeurd zijn, dan moet het een gebeurtenis worden, dat wil zeggen: men maakt dat wat gebeurde zichtbaar voor zichzelf en voor anderen. Pas dan bestaat het. Het feit dat de ikfiguur dat gebeuren op video vastlegt, duidt op een diep, maar tevens onmogelijk verlangen gebeuren als gebeuren een bestaan te verlenen, zonder dat het tot gebeurtenis stolt. 'Wat niet op film-band staat, bestaat niet,' stelt hij op een gegeven moment dan ook - een opmerking die hij overigens maakt juist op het moment dat WW de videoband waarvan op de eerste pagina sprake is, niet terug kan vinden, zodat hij er nog op laat volgen: 'Een filmband die niet teruggevonden wordt, bestaat niet. WW werd nooit in een luipaard omgetoverd.' Dit laatste zou ik weer kunnen opvatten als een al te flauw, want nogal opzichtig spelletje met mijn lezersverwachtingen, want ik heb die filmband immers 'gezien', gelezen op de eerste twee bladzijden van het boek, en door deze opmerkingen wordt wat daar gebeurde op zijn minst in twijfel getrokken. Maar als ik de heftigheid van de beschreven ervaring tot uitgangspunt neem, dat wil zeggen: uit de wijze waarop dat gebeuren wordt beschreven afleidt dat het hier om iets heftigs gaat, dan is die zoekgeraakte videoband meteen zoiets als een drama. Het zoek-zijn van de opname maakt van het gebeuren zelf een niet-gebeuren, een nooit-gebeurd-zijn, een *non-event*, en vooral: het maakt van het op WW gerichte verlangen, een verlangen waarbij de ikfiguur pas wérkelijk lijkt te bestaan, iets wat zelf niet bestaat, of althans nergens teruggevonden kan worden. Het veroordeelt de ikfiguur tot de grafsteen die zijn eigen, in zichzelf gekerkerde lichaam, zijn in zichzelf opgesloten geest voor hem is.

Wie zichzelf daarin telkens terugvindt, zoekt het in steeds extremere vormen van onthechting - niet ongelijk de mystici die moeizaam opklimmen naar de laatste en hoogste trap, de *Unio Mystica*-en kan zo inderdaad uitkomen bij de seriemoordenaar die de lichamen van zijn slachtoffers uit elkaar neemt om de bedoelde ervaring deelachtig te worden, bij pijn als de uiterste mogelijkheid de beperktheid van het eigen lichaam te overstijgen, bij zelfmoord als de paradoxale verwezenlijking van de eigen aanwezigheid, bij de dood als sublieme overwinning op de doodsangst, een angst die zich omzet in woede, in haat tegen alles wat tot een vaste vorm is gestold, en dus ook tegen een wereld, tegen 'de' werkelijkheid die uit dergelijke vaste vormen lijkt te bestaan en die door de anderen, de mensen, de samenleving wordt vertegenwoordigd.

Die anderen wordt hier steeds resoluut de deur gewezen, niet ongelijk de manier waarop de auteur die anderen de deur wijst wanneer hij in interviews beweert dat er hier niets te snappen valt, dat het belachelijk is iets te willen

snappen. Snappen, begrijpen is het inkapselen van de ervaring in betekenissen, is het doodmaken van die ervaring, is van het gebeuren een gebeurtenis maken waaruit dat gebeuren zelf geweken is, is dus verraad, vernietiging van dat gebeuren. Juist de extremiteit van de beelden en verwijzingen geeft aan hoeveel moeite de ikfiguur zelf moet doen om niet ook aan dat begrijpen ten prooi te vallen. ‘Ik betrap mezelf erop dat ik denk dat ik hier niet ben. Dat ik me voorstel dat ik niet verwekt ben door mijn ouders. Of dat ik iemand ben die alleen maar op mij lijkt,’ schrijft hij, een gevoel van onwerkelijkheid dat als het ware vanzelf zijn visioenen, zijn dromen oproept: dat wat hij als zijn fascinaties omschrijft en waarvoor hij nadrukkelijk geen ‘rationele - en dus sluitende - uitleg’ probeert te vinden. ‘Ratio staat fascinaties in de weg,’ meent hij, ook al betwijfelt hij dat tegelijkertijd, omdat in een uitspraak als deze immers die ratio aan het werk is, er een afgegrensd ik spreekt dat zijn wérkelijke ik in de weg staat, dat wat hij wordt in de ontgrenzende handeling alleen, dat wat zijn fascinaties hem tonen zonder het te benoemen.

Verborgen zuiverheidsverlangen

Door hardnekkig de vraag naar het waarom te blijven stellen, komt men op het spoor van een subject waarmee men zich weer zou kunnen identificeren, wiens fantasmagorieën weer in- en navoelbaar worden omdat ze ontspruiten aan een verlangen dat voorstelbaar is, zelfs in de heftigheid waarmee ze hier wordt getoond. Je kunt je op deze manier bijvoorbeeld bewust worden van het eigen ik dat je zelf blijkbaar steeds tussen droom en daad plaatst, een ik dat niet meer dan een wankel samenstel is van politiek-correcte, door anderen, door de maatschappij, de cultuur, de tijdgeest gedicteerde, en alleen al daarom relatieve opvattingen en waarheden. En in het verlengde daarvan kan dan weer die zo pijnlijke verwarring opduiken bij de onloochenbare fascinatie voor wat je tegelijk moreel gesproken verwerpelijk acht: de bedenkelijke uiterste consequentie van het verlangen zoals zich dat in beelden toont. Maar tegelijkertijd wordt me juist door de confrontatie van dit soort overwegingen met het boek van Verhelst eens te meer duidelijk dat ik hoogstens bezig ben om een zelfportret te schetsen. Ik spreek van een bedenkelijkheid waarop de auteur weliswaar alludeert, maar die hij tegelijkertijd nadrukkelijk als niet terzake aan de kant schuift. Ik identificeer me met een personage terwijl de auteur er alles aan gelegen lijkt om een dergelijke identificatie te voorkomen. De opeenvolging van extremiteiten lijkt bedoeld om iedere reflectie voor te blijven, om het letterlijk onmogelijk te maken je in welk beeld dan ook maar ‘te reflecteren’, te spiegelen. Ik blijk, kortom, elke keer niet onbevangen genoeg om dit proza tot mij te nemen zoals het bedoeld lijkt: in en op zichzelf, als zelf een icoon van rücksichtslose intensiteit, zon-

der betekenis, als iets wat niets of niets meer met ‘werkelijkheid’ van doen heeft, er in ieder geval niets mee van doen wil hebben, en misschien alleen maar een zuiver voorbeeld is van die ‘pure en toegepaste kunst’ waar een ‘erotiserend effect’ van uitgaat. *l'Art pour l'art* kortom. Dat is inderdaad meermalen, en gewoonlijk met een kritische of zelfs afwijzende ondertoon, over Verhelsts werk gezegd: dat het om ‘esthetisch postmodernisme’ zou gaan, om uiteindelijk niets anders dan een vrijblijvend taalspel.

Maar zoals ik niet geloof in onbevangenheid (en dus ook helemaal niet onbevangen wéns te zijn tegenover dit werk), zo geloof ik evenmin in de vrijblijvendheid van het *l'art pour l'art*. Ook esthetiek verraadt een ethos, en juist op dat punt krijgt het werk van Verhelst voor mij zijn waarde: als iets uiteindelijk toch zeer bedenkelijks. De intensiteit van de ervaring openbaart zich hier toch telkens als een tot het uiterste doorgedreven verlangen naar zuiverheid. Dat verlangen leidt binnen het literaire werk misschien tot ‘pure’ kunst - tot kunst die als uiterste consequentie een lege bladzijde heeft (‘Hoe kan een beschreven blad opnieuw maagdelijk wit worden?’ zo begint *Het spierenalfabet;* ‘Onmogelijk,’ luidt het antwoord, onmiddellijk gevolgd door: ‘Niets is onmogelijk’ - en we zijn ook in dit boek weer vertrokken). Binnen de literatuur zelf leidt het tot het verlangen de literatuur te vernietigen, een verlangen dat we al kennen uit de historische avantgarde-bewegingen. Binnen de samenleving waarin die literatuur functioneert, leidt het tot een houding waarbij men over lijken gaat. Ik draaf nu zelf door natuurlijk, en het valt niet te ontkennen dat *Vloeibaar harnas* in zijn geheel toch vooral het paradoxale karakter benadrukt. ‘Stilte is het liedje van de dood,’ heet het; en: ‘Ik denk: De enige manier om welke gevangenis ook te verlaten, is tussen zes planken’. Maar net een beetje te veel heb ik het gevoel dat vooral ik het ben die daarin de uitdrukking van het onmogelijke karakter van het bedoelde verlangen ontdek, terwijl de auteur, brommend, neuriënd en tussen zijn tanden fluitend met een ‘niets is onmogelijk’ alvast een kist staat te timmeren.

In feite gaat het hier om de ironie die het hele postmodernisme kenmerkt: dat het ongeloof in de Grote Verhalen een nieuw geloof veronderstelt van waaruit het einde van die Grote Verhalen zich laat motiveren; een onomstotelijke waarheid die elke formulering van zichzelf al op voorhand voor onmogelijk verklaart, zodat alleen ‘de pathos van het lijdende lichaam dat geweld ondergaat om tot zingeving te komen’ overblijft - en niet alleen ondergaat, maar ook uitoefent, op zichzelf, op anderen. Katholieke theatraliteit, ‘O Haupt voll Blut und Wunden!’ Wie de ironie van het postmodernisme niet ziet - en Verhelst is veel, maar nooit ironisch, lijkt nergens distantie tot zijn eigen zuiverheidsverlangen te hebben - is uiteindelijk een gelovige die de bestaande zingevingsparolen vernietigt uit naam van een ultieme Zin.

In deze overwegend postmoderne, of dan toch postmodern genoemde tijden klinkt dat laatste misschien als een negatief oordeel, maar ik bedoel alleen maar dat een zo ver doorgedreven ontmaskeringsdrift als die van Verhelst, die niets anders is dan een doorgedreven zuiverheidsverlangen, ook als er geen enkel doel mee wordt nagejaagd, me bedenkelijk toeschijnt. Maar of het bedenkelijker is dan de zelfcensuur die ik mij in dezen al op voorhand opleg, staat nog te bezien. Wie zichzelf censureert, zal ook makkelijk aan een ander zijn grenzen opdringen, en komt zo op zijn beurt uit bij het tegendeel van wat hij dacht te zijn: vleesgeworden redelijkheid. Dat is wat ik bij het lezen van Verhelst dan uiteindelijk vooral onderga: mijn eigen bevangenheid door wat hier op het spel staat.

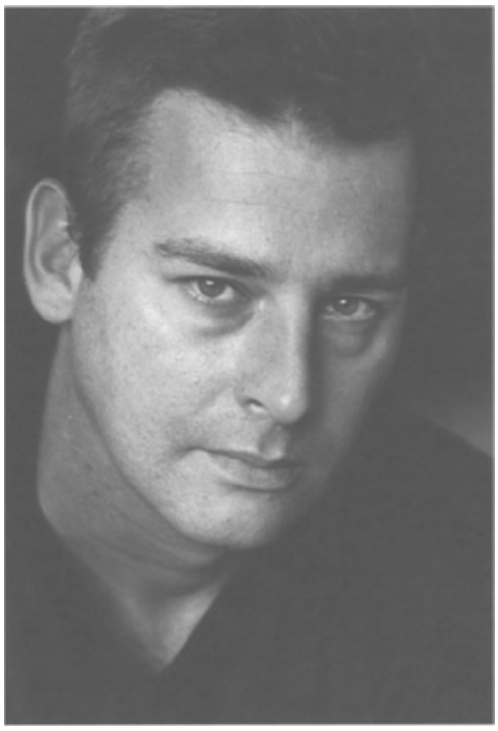
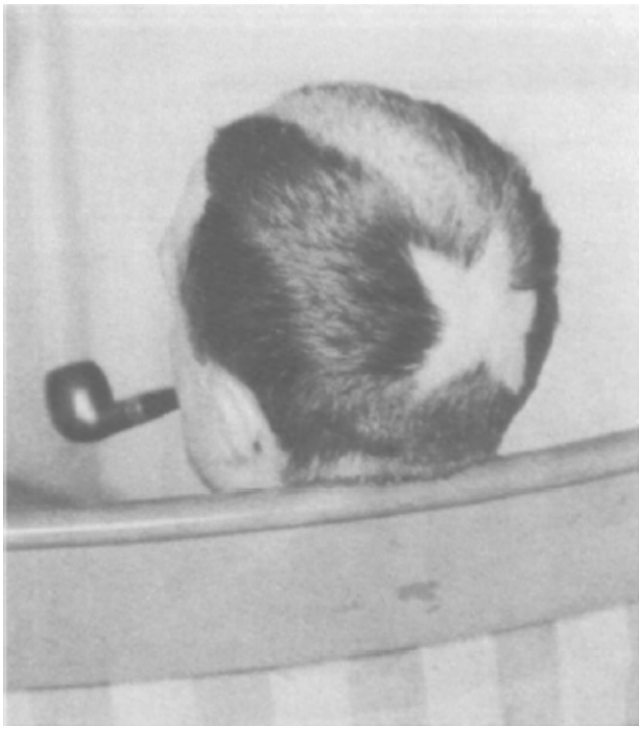


foto Filip Claus

Marc Reugebrink (1960) is dichter, schrijver en essayist. Hij publiceerde de dichtbundels Komgrond *(1988) en* Wade *(1991). In 1998 verscheen de roman* Wild vlees

Willem Broens
Portret van een kunstwerk als boek

Ingeschreven staan
inschrijven
inschrijven op T. de Cordier; de lijdensvanger
inschrijven op Goya, Bacon
anderen
uitschrijven op kleur
intekenen op het lichaam
uittekenen van pijn
in de ogen van een schilder lopen
alsof de belegering is begonnen
alsof de oogleden van de wereld zijn vastgezet.



Marcel Duchamp
(*Tonsure 1919*, foto van Man Ray)

Pieter de Nijs
Dichter op de huid
De beeldenmachine van Peter Verhelst

‘Ben ik op zoek naar betekenissen? Ik stel mij bloot aan impulsen. Ik laat mij bombarderen met indrukken, mijn hele lichaam is mijn gulzige camera, in mijn hersenen tollen de beelden in het rond. Maar betekenissen? Een structuur? Op een bepaald ogenblik stop je de zoektocht naar iets wat er toch niet is.’ [...] Ik wil zoveel beelden dat de betekenis verdwijnt als in een centrifuge. Een tollende vuurbal die wegspattende betekenissen genereert. Mogelijkheden. Een mogelijkheidsmachine wil ik zijn.’ (*Het Spierenalfabet*)

Vijfpuntige sterren, fragmenten van anatomische platen, afbeeldingen van een vleugel of een zeemeermin als opening van een hoofdstuk, een enkele zwarte bladzijde en een ook in andere opzichten opvallend gebruik van typografie - voor de lezer van de romans van Peter Verhelst is het duidelijk dat de auteur meer dan een gewone betekenis toekent aan het beeld bij de tekst. Ook de omslagen van die romans zijn opvallend: zowel op het omslag van *Het Spierenalfabet, De Kleurenvanger* en *Tongkat* prijkt een afbeelding van een naakt lichaam, vrouwelijk of mannelijk, en in een enkel geval - dat van *Het Spierenalfabet*- niet evident mannelijk óf vrouwelijk.

In de verhalen die Verhelst vertelt, staat het lichamelijke dan ook centraal: voor de lezer opent zich een ruimte die wordt gevuld met het gehele scala van fysieke ervaringen - zien, horen, ruiken, tasten, proeven. Het proza van Verhelst versterkt die ‘lichamelijke ervaring’: het is zinnelijk, zinnenstrelend of zinnenprikkelend, het klopt en pulseert, kortom: het léét.

Pentagram

Het beeld dat in de romans van Verhelst het meest in het oog springt, is dat van het pentagram, de vijfpuntige ster. Zo opent ieder hoofdstuk van *De Kleurenvanger* met een plaatsnaam en daaronder een vijfhoek van sterren. In *Tongkat* dient diezelfde uit vijf sterren gevormde vijfhoek als typografische scheiding tussen tekstfragmenten.

De vijfhoek fungeert ook als een herhaald symbool in de verschillende verhalen waaruit *Tongkat* bestaat. Zo krijgt een van de hoofdfiguren in een soort van inwijdingsritueel op zijn schedelhuid een vijfpuntige ster getatoeëerd (een referentie aan de *tonsure* die Marcel Duchamp zich ooit liet

Sprookje

De essentie van het sprookje is de 0
het zijn de wielen onder de poten van de paarden
het zijn de rode pijlen op de huid van de leeuw.

In papier ingepakt
steekt een meikever de weg over
hij moet zich melden
voor het leger lichtgevers
maar hij twijfelt
hij is zijn angsten niet kwijt.

Het liefst denkt hij na
over het veelvoudige
het grote en het kleine
de wielen onder de poten van de paarden
de rode pijlen op de huid van de leeuw
maar hij twijfelt
hij moet het melden.

aanmeten?). Dit ‘litteken’ spiegelt zich in de afdruk die Japetus, de Titaan en de vader van Prometheus, op het voorhoofd van zijn slachtoffers achterlaat. Het meisje dat Tongkat wordt genoemd begraaft de vijf mesvingers van Japetos in een stervorm, opstandelingen brengen de vijf letters *a mort* op muren aan in de vorm van een rode ster, de gedode koning ligt er, met armen en benen gespreid en met z'n hoofd in een onmogelijke knik, bij als een ‘ster van dood vlees’.

Het pentagram figureert in *Tongkat* vaak in een context van geweld en bloed, maar vooral van anarchie, van het afbreken van orde en ordening. Ook dat wordt in de typografie onderstreept: het allerlaatste hoofdstuk van de roman eindigt met dezelfde vijf sterren die voorheen steeds de tekstfragmenten van elkaar scheidden, dit keer niet meer in een regelmatige pentagramvorm, maar los uit elkaar over de pagina verdeeld - een evidente aanduiding van het uiteenvallen van een structuur.

Ook de opstand, waarvan in de roman sprake is, wordt middels die vijfpuntige ster gekoppeld aan dood en destructie. Die opstand wordt zelfs vergeleken met het woekeren van een kankergezwel: ‘[...] astrocytomen, kankercellen in de vorm van een ster. De punten van de ster breken af en vermenigvuldigen zich, ster na ster, tot een web van sterren in het hoofd gesponnen is.’

Ook in zijn eerdere romans, zoals *Vloeibaar harnas* en *Het Spierenalfabet*, gebruikte Verhelst het pentagram al als een metaforische aanduiding voor anarchie, opstand, destructie en dood. Zo vraagt de verteller uit *Het Spierenalfabet* Rene, de verlamde computerexpert die uiteindelijk zelfmoord pleegt met een door hemzelf geconstrueerde computer, om het patroon te analyseren van de dans die zijn vriendin Lore voor hem danste. Dat door de computer gegenereerde patroon bestaat uit zes bladen, met op ieder daarvan een vijfhoekige ster en midden in die ster één digitale letter. Samen laten die letters het woord d.e.l.e.t.e lezen.

In *Vloeibaar harnas* figureert het pentagram als een metafoor voor een dodelijke ziekte. Een vriend van de ikverteller, veelzeggend Felix (de gelukkige) genaamd, sterft aan aids. Vlak voor zijn dood heeft hij de verteller nog een kaart gestuurd, met daarop een afbeelding van een vijfpuntige ster. Daaronder staat de fotograaf Robert Mapplethorpe afgebeeld, poserend met een automatisch geweer. De vijfpuntige ster met daarin een automatisch geweer was het embleem van de R.A.F., de Rote Armee Fraktion, die onder leiding van Andreas Baader en Ulrike Meinhof de schrik was van het gehele (West) Duitse establishment in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw.

De associatie is in ieder geval de ikverteller duidelijk:

> Hij [Mapplethorpe PdN] poseert als een lid van de Rote Armee Fraktion.
>
> Ik was in mijn jeugd een verbeten fan van Andreas en Ulrike. Zij waren het die mij ertoe aanzetten het uniform te verachten. Ik was kapot toen ik het nieuws vernam van hun zogenaamde zelfmoord.

Wanneer de verteller na de crematie van Felix het kaartje opnieuw bekijkt, ziet hij in de 'deconstructie' van het pentagram het bewijs dat Mapplethorpe daar poseert als 'de Dode Engel, de Aidsengel': hij goochelt zo met de lijnen waaruit de vijfpuntige ster is opgebouwd, dat er in vier hoekige letters AID S komt te staan.

Verhelst versterkt de seksuele context waarin de vijfpuntige ster functioneert middels een tweede, minstens even illusionistische truc: het pentagram kan immers bezien worden als de tekening van een menselijke figuur zonder geslacht, of - wanneer de ster 180 graden wordt gedraaid - als een onthoofde gestalte met een geslacht 'dat naargelang de voorkeur zowel als mannelijk als vrouwelijk gedefinieerd kan worden.' Het pentagram verandert zodoende in de symbolische aanduiding voor de androgyn, voor de tweeslachtige of geslachtloze figuur, of - in de persoonlijke metaforiek van Verhelst - de engel. Doorredenerend komt de verteller daarop als vanzelf uit bij de metafoor van de spiegel, van de reflectie:

> 'Beide gestaltes kunnen als een spiegelbeeld van elkaar gelezen worden. Een palindroom. Op dat moment vormen ze samen het perfecte symbool voor engelen: bestaand uit geest (hoofd, geslachtloosheid) en tweeslachtigheid (androgyn, hermafrodiet)!'

Maar de vijfpuntige ster kan ook met een ander, in de romans van Verhelst veel voorkomend thema, dat van de *tauromachie* (het stierengevecht), verbonden worden. Het pentagram is immers vanouds het teken van de antichrist, de duivel, die vaak wordt afgebeeld met een gehoornde kop.

d.e.l.e.t.e.

Heeft het zin om dit soort exercities te doorlopen? Feitelijk niet. Daarvoor ligt het systeem er te dik bovenop. Verhelst doet er bovendien niet erg geheimzinnig over. In interviews wijst hij vaak op de afzonderlijke thematische bouwstenen van de verhalen in de verschillende romans die hij tot nu toe heeft gepubliceerd. Daarin komen naar zijn zeggen zes thema's geregeld terug: decapitatie of onthoofding, castratie, (sekse) transformatie, tauromachie, reflectie (in de spiegel) en religie. Die zes thema's komen, zo suggereert

De tijd in het werk is een kwijtbrief
die hij is verloren.

Als hij de straat oversteekt
moet hij nog heel ver

in de rij staan
duurt een heel leven
kijken.

Daar loopt weer iemand
die jou niet kent
maar jij kent hem des te beter.

De tijd in het werk is een tuinkam
voor het oerwoud.

De volgende doorkomst
van de wielrenner is op toeval gebaseerd.

Op de reservesleutels van de hemel
staan woorden
die de werkelijkheid blussen.

hij, overeen met de zes velden van het pentagram, de vijfpuntige ster. Wanneer die velden zijn ‘bezet’ is het systeem volkomen en dat leidt tot een zevende thema: dat van het systeem dat zichzelf opblaast. Het pentagram functioneert dus feitelijk als een soort van in zichzelf besloten cirkel, als de mythische slang die zichzelf in z'n staart bijt.

Je zou je als lezer kunnen afvragen of je veel waarde of betekenis moet hechten aan een thematisch systeem dat zo gemakkelijk wordt prijsgegeven, temeer daar de auteur in z'n romans de betekenis van dat systeem soms op een ironische manier ondergraaft. Ter illustratie een citaat uit *Het Spierenalfabet*. De naamloze ikverteller is in gesprek met Lore, de danseres. Die vertelt over een ‘verhaaltje’ dat ze onlangs las:

> ‘De auteur ervan is geobsedeerd door structuren die zo stompzinnig zijn dat ze nauwelijks serieus kunnen worden genomen. Zoals Peter Greenaway bijvoorbeeld cijfers van 1 tot 100 als de structuur van zijn film neemt. [...] De auteur van het verhaaltje hier gebruikt het pentagram als basisstructuur van zijn oeuvre [...] en tegelijkertijd probeert hij die structuur de hele tijd te ondermijnen. [...] Maar elke structuur die gesloten lijkt, of afgewerkt of hoe je het ook wilt noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel.’ ‘O’
> ‘Zoals het heelal.’
> Ze laat me het boek zien. Als inleiding tot zijn verhaal heeft de auteur een tekening gemaakt van een pentagram dat overwoekerd wordt door allerlei lettertjes en figuurtjes die ik niet onmiddellijk thuis kan brengen. Een ervan intrigeert me: het lijkt wel op een momentopname van een vuurrad, de spiraalvormige, vuurspuwende armen zijn hier door kromgetrokken pijlen vervangen. Alsof ze in de wascentrifuge hebben gezeten en onderhevig waren aan de middelpuntvliedende kracht.
> ‘De NGC 5457,’ zegt ze.
> ‘De wat?
> ‘De NGC 5457 is een sterrenstelsel dat bestaat uit een kern waaruit zich spiraalvormige armen uitstrekken. Het rad draait zo traag dat er zelfs niet uitgemaakt kan worden in welke richting het rondwentelt. Daar doet die tekening me aan denken.’
> ‘En wat heeft dat met het verhaaltje te maken?’
> ‘Het is geen verhaaltje maar een sprookje.’
> ‘Gebaseerd op het pentagram?’
> ‘Ja, maar zelf ben ik er ook nog niet helemaal uit. Ik weet wel dat het katholicisme er iets mee te maken heeft, en het stierengevecht en castratie ook, vermoed ik. De andere elementen ken ik nog niet.’

Lijdensvanger

dat kruis dat
het helemaal gemaakt heeft
voorspoedig wild
want Pontius Pilatus
een verhoorschrift gelezen
hardop gesproken
vriend van vriend
dat is geen lachen
meer, het is de overgevoelige beul
die kijkt
die hangt
ik zal opgaan, weggaan, vergaan
uitgaan vooral
vergaan
verga dan vlinder met
de angst
want die had hij
die paar wonden
en die van ons mensen
Golgotha een lokglas
van verliezen
en die met u leeft
en heerst
een moeder die verdwenen lijkt
het lijk is weggehaald
steek het zwaard weg
en mep er goed op los
en ik verwacht de verrijzenis
van de doden
en het eeuwig leven
nu
dat kruis dat

‘Elke structuur die gesloten lijkt, of afgewerkt of hoe je het ook wilt noemen, elke structuur die gesloten is, is per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel.’ Hans Goedkoop benoemde deze zin in zijn recensie van *Tongkat* (*NRC Handelsblad*, 7 mei 1999) als ‘De Wet van Verhelst’. Het lijkt me dat Goedkoop met die kwalificatie niet erg bezijden de waarheid zit.

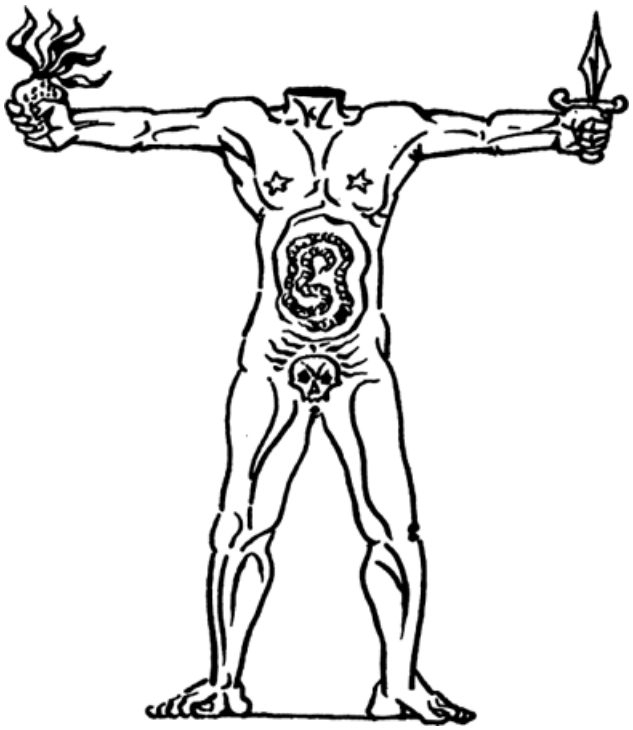
Het systeem dat wordt gesuggereerd door de constructie van het pentagram blijkt in laatste lezing steevast een schijnsysteem, juist omdat het steeds opnieuw wordt opgeblazen. Je zou kunnen stellen dat Verhelst op metaniveau doet wat de helden van sommige van zijn verhaalpersonages - figuren als ‘Ulrike’ en ‘Andreas’ bijvoorbeeld - doen: de nadruk ligt eerder op het breken dan op het bouwen, op destructie, eerder dan op creatie.

De reden daarvoor ligt voor de hand. Immers, waar alles stolt in een systeem, daar is geen leven meer mogelijk. Het perfecte systeem, het perfecte Plan, behelst automatisch z'n eigen vernietiging. Als een waar demiurg bouwt Verhelst in zijn eigen schepping dan ook die verwoesting in. Zoals de koning uit *Tongkat* meewerkt aan zijn eigen destructie, en feitelijk een ‘opstandeling tegen zichzelf’ wordt; zoals Rene, de verlamde uit *Het spierenalfabet*, die slechts een computersysteem opbouwt om daarmee zijn eigen ondergang te bewerkstelligen - een letterlijk d.e.l.e.t.e - zo breekt Verhelst steeds opnieuw het systeem af dat aan zijn romans ten grondslag ligt en dat de lezer al lezend met meer of minder moeite heeft mee ge(re)construeerd.

Het vernietigen van je eigen schepping - dat lijkt me het goed recht van iedere schepper. Wie de moeite neemt om een eigen creatie leven in te blazen - iets wat Verhelst op een bijna letterlijke manier doet - mag die levensvlam ook uitblazen. Het laat je als lezer wellicht achter met de vraag wát je nu feitelijk hebt gelezen. Als het verhaal, als de thematiek van de roman zo evident door z'n creator de nek wordt omgedraaid, als je als lezer het gevoel hebt dat de auteur je in een kringetje heeft rondgevoerd en je na het dichtslaan van de roman weer op je beginpunt bent teruggekeerd, waarom, zo zou je je kunnen afvragen, zou je dan toch nog de moeite nemen om de boeken van Verhelst te lezen?

Enkele van de meer gepassioneerde recensenten uit de literaire journalistiek hebben op die vraag een zinvol antwoord weten te formuleren. Hans Goedkoop schreef in *NRC Handelsblad* lovende recensies over *Het Spierenalfabet* en *De Kleurenvanger* en kwam daarin tot de conclusie dat de romans van Verhelst een bijna lijfelijk effect op hem als lezer sorteerden. Goedkoop suggereert dat de verhalen van Verhelst bij hem zijn blijven ‘haken’ omdat ze zich ‘bemoeien’ met de wereld waar je naar kijkt.

Dat effect beschreef hij opnieuw beeldend in zijn recensie van *Tongkat* (hierboven aangehaald): ‘Want het vereist iets van een boek dat verder gaat dan effectief gebruik van thema's, plots en personages. Iets dat bij het schrijven



Bataille was onder meer de oprichter van het tijdschrift *Acéphale* (zonder hoofd)

niet goed af te dwingen is en dat helaas ook nooit goed te benoemen is, omdat het daar nou net om gaat: dat het niet te benoemen is. Juist dat wat zich niet laat terugbrengen tot ordelijke taal, dat blijkt zich aan je vast te haken. Een schrijver bij wie mij dat elke keer weer overkomt is de jonge Vlaamse meester Peter Verhelst. Hij schrijft romans die de attractie hebben van een labyrint. Je gaat van bocht naar bocht, passeert de meest verleidelijke beschreven taferelen [...] en raakt ver af van je alledaagse zelf. En sta je dan toch plotsklaps aan de uitgang dan valt amper uit te leggen waar je bent geweest. Een samenvatting leidt dan tot niets, de woorden doen hun werk niet meer. Maar kijk je op en vind je je eigen wereld weer, dan is daar iets merkwaardigs mee gebeurd. De vloer lijkt wel te ademen, achter de muren pompt heel zacht een hart. De wereld lijkt een lichaam en jijzelf een zintuig, tot in het oneindige verscherpt.'

Theatrale enscenering

In een poging tot reconstructie van de thematiek in de dichtbundels van Verhelst refereerde Patrick Peeters (in *Kritisch lexicon*, augustus 1993) aan het filosofisch gedachtegoed van Georges Bataille. Bataille zocht ernaar in de literatuur 'het kwaad een taal te geven'. Michel Leiris suggereerde, al schrijvend over Batailles onderneming, het beeld van het schrijven als een stierengevecht: de schrijver moet zichzelf op het spel durven zetten, zich los durven maken van de dagelijkse werkelijkheid (het discontinue) om op te stijgen tot een soort van mystieke trance, die hem in contact brengt met de eeuwigheid (het continue). God is in Batailles visie afwezig, dus is de mens veroordeeld om zelf de grenzen van zijn bestaan te onderzoeken, wat hem confronteert met een afschuwelijke leegte en een eeuwige onzekerheid omtrent z'n afkomst en bestemming. Batailles streven is het zoeken naar het excessieve, naar dat wat zonder samenhang of richting is. Daarvoor is het in ieder geval nodig om het bestaande, reeds aanwezige, geoorloofde of beregelde te overschrijden.

Centraal in de filosofie van Bataille staat wat hij benoemde als de *expérience intérieure* (de titel van een van zijn boeken uit 1934), de ervaring die zich voordoet wanneer een individu zich los durft te maken van de dagelijkse werkelijkheid, de ervaring van het intens ondergaan van het moment zelf, waarbij verleden en heden, tijd en ruimte wegvallen. Batailles soevereiniteit is feitelijk het verdwijnen van het individuele wezen; het is een streven naar een staat van *niet zijn*. In de literatuur kan de schrijver die soevereiniteit bereiken. Daar kan hij zich, onbelemmerd door welk ge- of verbod dan ook, overgeven aan zijn fantasma's, waarin lust opgaat in geweld, en liefde en dood nauw met elkaar zijn verweven.

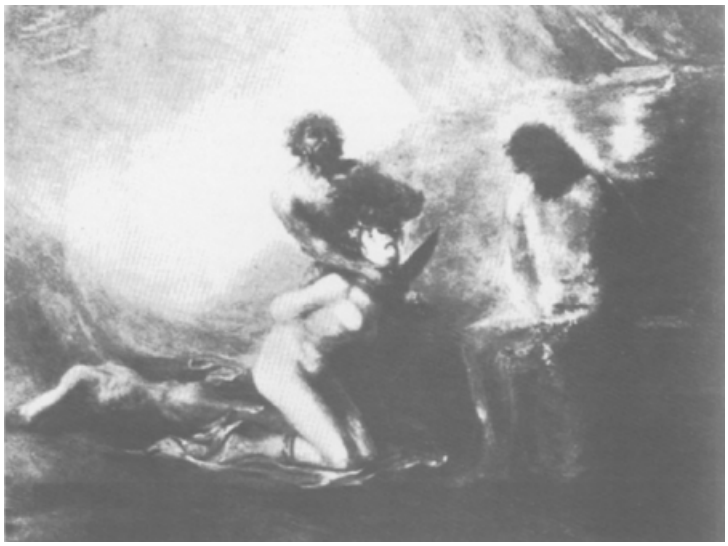
Hans Baldung Grien, *De vrouw en de dood* (1510)

De connectie tussen het werk van Bataille en dat van Verhelst lijkt niet moeilijk te leggen. Patrick Peeters legt in zijn analyse van de gedichten van Verhelst de nadruk op de - vooral erotische - machtsstrijd tussen twee geliefden; die streven niet naar een harmonieuze verbinding, maar naar destructie. ‘De eenwording in de erotiek is gewelddadig, omdat zij de vernietiging van de individualiteit nastreeft,’ zegt Peeters. De metafoor van de spiegel suggereert die destructieve ‘eenwording’, die wordt gekenmerkt door zelfverlies in de ander. Peeters legt, zoals andere recensenten eerder hebben gedaan, een directe relatie tussen deze thematiek en de creatieve daad. De dichter creëert in zijn gedichten immers een tegenbeeld van zichzelf, een ideaalbeeld soms, waarin hij zichzelf lijkt te willen verliezen of in ieder geval in lijkt te willen opgaan. Het beeld van de gelijkschakeling van het creatief proces aan dat van de seksuele eenwording wordt nog versterkt door het frequent opduiken van het beeld van de pen die zich transformeert tot ofwel mes - beeld van destructie - ofwel penis - beeld van creatie. Liefde en dood, creatie en destructie worden zodoende in één daad verenigd.

Ik weet niet of Peeters gelijk heeft wanneer hij de gedichten van Verhelst leest tegen de achtergrond van verschillende van de ideeën van Bataille. Dat interesseert me ook minder: wie het weet mag het zeggen. Zeker is wel dat het lezen van de verschillende boeken van Verhelst me een boek van Bataille in gedachten bracht, waarin het complex van erotiek, religie, lust en dood dat deze Franse filosoof tot onderwerp van zijn gedachtegoed heeft gemaakt, vooral in beeld was gebracht. In *De tranen van Eros*, zoals dat boek in vertaling heet, staat het allemaal afgedrukt: de seksuele extase en het opgaan in de ander, ‘de gehoornde god’, Judith met het door haar afgehakte hoofd van Holofernes en Salomé met dat van Johannes de Doper, de opengewerkte lichamen die stammen uit het tijdperk van het maniërisme, de hermafrodiet, de ‘zwarte’ schilderijen van Goya en de *noirs* van Redon, ‘kampioen’ van de afgehakte hoofden, de faunen en stierenvechters van Picasso, ‘Toreador van de schilderkunst’, de castrerende of gecastreerde, dooreen gestrengelde naakte lichamen van André Masson, de onthoofde of met een dierenkop getooide copulerende figuren van Pierre Klossowski en - tot slot - de vervormde, als het ware binnenstebuiten gekeerde naakte paren van Francis Bacon.

Gelukkig, zo constateerde ik, blijft Verhelst vér van het meest gruwelijke beeld uit dit boek - de foto van de Chinees die wordt onderworpen aan de *Foltering van de honderd stukken*, een foto die Bataille naar eigen zeggen tot het inzicht bracht van ‘de volkomen gelijkheid van deze volstrekte tegendelen: goddelijke extase en uiterste afschuw’.

Wil ik hiermee zeggen dat ik de beeldende bronnen van Verhelsts verbeelding heb blootgelegd? Absoluut niet. Daarvoor is dit complex van erotiek,



F Goya, *De onthoofding*

André Masson, *Slachting* (1933)

Pierre Klossowski, Roberte en de kolos

religie, lust en dood te veelomvattend. Wat ik er wel mee wil zeggen is dat de verhalen die Verhelst vertelt vooral gedijen in een ‘theatrale’ context, in een ‘theatrale enscenering’ - in een enscenering waarin sprake is van een wederzijds proces van kijken en bekeken worden, een enscenering ook waarin sprake is van een zekere ‘medeplichtigheid’, een wederzijdse relatie waarin esthetiek gepaard gaat met destructie, en genot wordt gekoppeld aan pijn.

Het is een enscenering die overeenkomsten vertoont met de manier waarop verschillende moderne beeldend kunstenaars het lichamelijke inzetten. Enerzijds zijn daar bijvoorbeeld performance-artiesten als Mariana Abramovic (die zich in een geruchtmakende performance lichamelijk liet ‘misbruiken’ door het publiek en liet bewerken met messen) of Orlan (die de huid van haar gezicht gelijkstelt aan het doek waar een schilder werkt en zich onderwierp aan een serie van uiterst pijnlijke plastische chirurgische ingrepen om haar gelaatstrekken de vorm te geven van bekende figuren uit de kunstgeschiedenis), anderzijds de videowerken van kunstenaars als Bruce Nauman en Gary Hill, die in hun atelier als in een laboratorium allerlei ‘pijnlijke’ situaties uitproberen en die vervolgens aan het publiek voorzetten, met de uitnodiging zelf te ervaren hoe je ‘te kijk’ kunt komen te staan. Zo wist Hill bijvoorbeeld in een installatie die hij *Tall Ships* noemde degene die op zijn uitnodiging inging en dus een met doeken verduisterde smalle gang binnenging, met behulp van levensgrote videoschermen een uiterst ongemakkelijke ervaring te bereiden: bij iedere voorzichtige stap die je in die donkere gang deed, leek het erop dat er vanuit die videoschermen een anonieme mannen- of vrouwenfiguur op je toe stapte - een even ‘gewone’ als *unheimlich*-aandoende penetratie van de ruimte die je gewoonlijk om je heen reserveert voor jezelf.

Ik zie in de activiteiten van kunstenaars als Abramovic, Orlan - er zijn er meer - en Nauman en Hill - idem - even zovele pogingen om de toeschouwer ‘dichter op de huid’ te komen, hem geen beeld meer voor ogen te toveren, maar de lijfelijke ervaring te geven van het verkeren met de ander, om hem te laten binnendringen in ‘het beeld buiten jezelf’, om hem ‘door de spiegel heen te laten stappen’ - iets wat bijna onontkoombaar inhoudt: het spiegelbeeld vernietigen.

Sebastiaan

Verhelst heeft het zelf expliciet over deze ‘theatrale enscenering’. Dat wordt het meest duidelijk verwoord in *Vloeibaar harnas*, de roman waarin steeds opnieuw sprake is van de heilige Sebastiaan. Sebastiaan, een officier in de garde van keizer Diocletianus, bekeerde zich in het geheim tot het christendom, en werd daarom op bevel van de keizer met pijlen doorboord. In de

Bemini, *Extase van* de *Heilige Theresa* (1645-52)

middeleeuwen gold de pijl als symbool voor de pest, die God als straf naar de aarde zond. Sebastiaan stond dan ook bekend als een van de beschermheiligen tegen de ‘Zwarte Dood’. In de zestiende en zeventiende eeuw was Sebastiaan een favoriet onderwerp voor schilders. Dat had zeker niet alleen te maken met diens populariteit als beschermheilige. Renaissanceschilders en maniëristen, met hun interesse voor de menselijke anatomie en het naakt, vonden in Sebastiaan, onder het mom van de religie, een uiterst geschikt motief voor het uitbeelden van menselijke schoonheid, gemengd met pijn en lijden.

Het lijden als middel tot verlossing is een symboliek die binnen het katholicisme uiteraard z'n culminatiepunt vindt in de gekruisigde Christus. Bij Sebastiaan is echter ook nog sprake van een zekere erotiek; staat het lijden van Christus voor een metafysische verlossing, dat van Sebastiaan is aardser, paradoxaler van aard, en dat is iets wat de verschillende schilders die zich in de loop der tijden met het motief van deze gemartelde heilige hebben beziggehouden niet is ontgaan. Zoals het lijden van de Heilige Theresa van Bernini vaak is vergeleken met seksuele extase, zo is ook de gelaatsuitdrukking van de gemartelde Sebastiaan vaak geïnterpreteerd als een uiting van genot, eerder dan die van pijn. Het ligt er maar aan hoe je er als toeschouwer naar kijkt, zoals Verhelst in een tussenzinnetje onderstreept: ‘Ik hoor: “C'est le regardeur qui fait le tableau.” (Duchamp)’.

In *Vloeibaar harnas* kruisen verschillende van de thema's van Verhelst - castratie, (sekse) transformatie, reflectie en religie - zich in de figuur van Sebastiaan, met als extra lading de metaforiek van de pijl/pen als middel tot ‘zingeving’:

> Later bedenk ik dat de fascinatie voor Sint-Sebastiaan stoelt op de typisch katholieke theatraliteit: de pathos van het lijdende lichaam dat geweld ondergaat om tot zingeving te komen. En tegelijkertijd het erotiserende effect daarvan. Dat ‘ik’ dat hangt in een web van pijn en genot. Zingeving. Zin geven.

De verteller uit *Vloeibaar harnas* voert Sebastiaan op als de ideale personificatie van het gecastreerd of geslachtloos wezen, de ‘engel van de negatie’:

> Vrijwel alle schilders benadrukken het geslachtloze door een (meestal transparante) lendendoek die het gebrek aan mannelijkheid moet benadrukken (niet verdoezelen!). Het doet me denken aan een jongetje dat over zijn geslacht een doekje heeft gebonden en met gesloten benen voor de spiegel staat. Dat uitdagende haarloze, kwetsbare. (Waar ik als kind van droomde. In plaats van dat bungelende strengetje onderaan een glad vel [...]).

Terwijl hij met gloeiende zintuigen
het water opvangt
zijn oor in de grond begraaft
maar het vliegen hoort
zijn dagelijkse geheugen wegslingert
op zoek naar het karakter van het mes
op weg weg en weg
daarvandaan de kat verzilvert
de hond krijt
de vogel smeert
de leeuw verklaart
de mens uitdeelt
fluistert hij bij het schieten op
de wereld de geschiedenis van de wond
en jaagt
jaagt
jaagt

Willem Broens (1947) is beeldend kunstenaar en redacteur van BZZLLETIN.

Even eerder in de roman schuift diezelfde verteller in een overpeinzing met als essentie het gegeven van ‘het theatraal lichaam’ de figuren van de seriemoordenaar, de beul en de martelaar in elkaar:

> Het gezicht van de beul fascineert ons vanwege de gelijkenis met het gezicht in de spiegel.
> [...]
> ‘Met de martelaar (van wie hij natuurlijk per definitie de negatie is) heeft de beul een theatraal lichaam gemeen.
> (Theatraal lichaam. Terwijl ik dit noteer denk ik aan Sint-Sebastiaan. Het lichaam van de stervende aids-patiënt met het gezicht van de stervende Jezus. De kluizenaar. De travestiet - en in zijn/haar uiterste consequentie de transseksueel. De priester in kazuifel die de hostie omhoogduwt. De marcherende geometrische figuren in Neurenberg. Mike Tyson - of in meer verfijnde vorm Cassius Clay. De matador en de stier. De zelfmoordenaar. De personages van Jean Genet. De schilderijen van Francis Bacon. De sadomasochist. De foto's van Mapplethorpe. De films van Greenaway. De exhibitionist. De nazi-standbeelden. Het parende lichaam. Het etende lichaam. En bij uitbreiding: alle pure en toegepaste kunst. *Ad infinitum*. Of *ad nauseam*. Naar keuze.)’
> ‘Voor de seriemoordenaar / martelaar is het dramatische noodzakelijk: scenario, rekwisieten, decors, protagonisten, publiek... Een moord wordt uitgevoerd als een *pas de deux* (= de ontmoeting van minstens twee theatrale lichamen).’

De verteller uit *Vloeibaar harnas* realiseert zich dat zijn fascinatie voor de figuur van Sebastiaan vooral wordt gevoed door ‘het paradoxale’ dat zowel dat geslachtloze wezen aankleeft, maar ook de essentie uitmaakt van het complex lust/lijden en esthetiek en destructie:

> Dat hij bestond uit paradoxen? Ja, dat moet het geweest zijn. De combinatie van ondraaglijk lijden en ondraaglijk genot. Mannelijk en vrouwelijk. Of beter gezegd: geslachtloos. Negatie van de androgyn. Tegelijk geslachtloos en seksueel prikkelend. De schoonheid van zijn lichaam en de schoonheid van het vernietigen ervan. Het actieve (moed) en het passieve (sereen ontvangen van de pijlen). Het sacrale (hemelwaartse blik) en het profane (neersijpelend bloed). De glimlach van het lijden. Het horribele en het angelieke.

De theatraliteit van de verschillende situaties die Verhelst in zijn romans

Picasso, *Faun die een nimf ontsluiert* (1937)

ensceneert, ligt vooral in dat paradoxale, in die versmelting van wat aan elkaar tegengesteld is, in de ontmoeting met dat wat vreemd is, maar toch ‘na’, de ontmoeting tussen dat wat ‘binnen’ is, maar desondanks ‘buiten’ blijft. Voor Verhelst lijkt het proces van schrijven, van zin geven - ook in de letterlijke betekenis - direct gekoppeld aan de theatrale enscenering van het lichamelijke, die (zoals Patrick Peeters al suggereerde) vaak wordt verwoord in het beeld van twee lichamen die zich aan elkaar spiegelen, of die in extase in elkaar opgaan in een zoektocht naar een mythische eenwording, naar vereniging van wat principieel onverenigbaar is. Dit zoeken naar vereniging vindt z'n culminatiepunt in de creatie van het onbestaanbare, dat automatisch leidt tot destructie van het bestaande.

De verhalen die Verhelst vertelt zijn even zovele uitwerkingen van dit principe van creatie in destructie. Dit is een proces dat niet stilstaat. Je zou kunnen stellen dat de romans van Verhelst zijn geconstrueerd op het principe van de eeuwige rondgang, op het principe van het perpetuum mobile, zoals onder meer spreekt uit deze passage uit *Vloeibaar harnas*:

> ‘Het pentagram: een leuke variant op de omgevallen acht en op de cirkel; het vertrekpunt van het pentagram is immers onvermijdelijk het eindpunt. Alfa omega. Zoals de cirkel begint en eindigt in zichzelf. Een eeuwigdurende roetsjbaan. [...] Oneindigheid.’

Pieter de Nijs (1953) is neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van BZZLLETIN.

Peter Verhelst
Luipaard

we werden die nacht wakker zoals we dat altijd hadden gedaan

wat ons ertoe bracht die kleren aan te trekken de sleutel op het slot te laten zitten toen we de straat opgingen

misschien de gedachte aan een andere kamer waarin iemand op datzelfde ogenblik kleren kon aantrekken

dat de een een onbekende kamer zou binnengaan en daar rustig voor het bed plaatsnam

terwijl de ander een onbekende kamer binnenkwam zich behoedzaam op bed uitstrekte

en zich het lichaam voor de geest probeerde te halen van iemand die een mond te voorschijn probeerde te denken uit de vouwen van het laken

het was niet de vraag of het zou gebeuren maar wanneer wie de eerste zou zijn om het huis niet uit te gaan

of ik het zou zijn die de trappen beklom en binnenkwam in een kamer die de mijne niet was maar die dag na dag meer van mij was geworden

de plek waar je s avonds aankomt gedachteloos je kleren uittrekt waarna je je op het bed uitstrekt

voorzichtig om de afdruk van dat andere lichaam niet te kreuken een arm om het hoofd een hand op de buik

of is zij het die de deur openduwt en op het bed plaatsneemt kan het zijn dat zij me nu glimlachend ligt aan te kijken

dat ik naast haar plaatsneem dat zij een arm om mijn hoofd legt en dat ik een hand op haar borst leg en dat iemand

zij of ik het bed uitkomt kleren aantrekt en de deur uitgaat alsof het allemaal vergeefs of zinvol had willen zijn

we liggen naast elkaar het is goed zo dicht te liggen in het donker hadden wij het niet verzonnen dan had niemand het kunnen bedenken

dat we op een nacht zo dicht tegen elkaar aan zouden liggen dat er geen onderscheid meer was

tussen mijn schouder en die andere tussen mijn been en de voet die omhoog-kruipt langs mijn been

misschien is dat wel wat zwelt het besef dat het zo was bedoeld dat het op een dag een feit is

dat de kamer vol ligt dat niets of niemand nog in staat kan zijn om die deur zelfs maar te benaderen

niet voorovergebogen niet de ontblote rug ervan rillend in de ochtend traag voorover vallend

de afdruk gladgestreken in het kussen het zuchten oplossend in een diepere bloedsomloop

de aanvang van de tong langs de navel omlaag twee druppels tussen haar vingers

de glimlach vervagend het hoofd van links naar rechts zoals het altijd werd bedoeld

zich geen weg banend maar weg van dit alles voorgoed de rug toegekeerd

de herinnering geweigerd zich ook maar iets voor de geest te halen

terwijl een kledingstuk in het gras geopperd door de wind ook al de mogelijkheid in het midden laat of er ooit ergens iemand is

terwijl een vinger zich omkrult terwijl iemand neerknielt terwijl het woord rubberboom razendsnel tot bloei komt

terwijl de inkervingen boven het schoteltje glanzen terwijl iemand het

opwellen een aanvang ziet nemen een paarse vrucht

rollend tussen wijsvinger en duim terwijl het onstelpbaar doorgaat

de beweging van de vingers boven de lippen alvorens die mond in te gaan

fluistert iemand dat het nooit de bedoeling had kunnen zijn het hoofd van links naar rechts

het geluidloze ogenblik waarop je van alles losgezogen blijft hangen waarna je als een laken

op de grond gesmeten op de grond blijft liggen proberen je hoofd van links naar rechts te bewegen

terwijl dat lichaam op je af blijft komen terwijl je door je slaap heen van je linker- op je rechterzij blijft kantelen

er valt niets te zeggen dat te herhalen de ademhaling ervan in- en uit te ademen

iemand die een open vrucht naar je mond brengt nog voor je mond zich die beweging lijkt te herinneren

alsof er sprake kon zijn van iets onherstelbaars als een kus op handen en voeten het voorhoofd op de grond

de hardnekkigheid ervan terwijl je het vast probeert te houden terwijl het je probeert af te schudden

het almaar sneller ademend samentrekt als lippen rond een vinger en je het hoofd afgewend houdt

om van het hoofd dat je aankijkt niet te zien het zijdelingse oog de wanhoop ervan

dat het er niet meer is nadat het op je kwam liggen en je de slaap ervan onmogelijk nog had kunnen vatten

laat het nooit voorbij gaan nooit meer en dit is nooit gebeurd waarom zou het

zoals altijd duwt een hand het papier in een prop en ontvouwt het weer rimpelig als een laken

en opnieuw een hand die het gladstrijkt en het opnieuw in een prop duwt en opnieuw

alleen maar om de onmogelijkheid te voelen het ooit nog glad te kunnen strijken

het laken de kamer iemand komt binnen en ontkleedt zich

de armen langs het lichaam als twee kaarsen de ruggengraat als een gevlochten touw

het kleedt zich weer aan het heeft niet gesproken

het ligt ergens in een kamer denkt aan een andere kamer

neuriënd: het is een van die nachten waarop de lucht zacht is als de buik van een kat

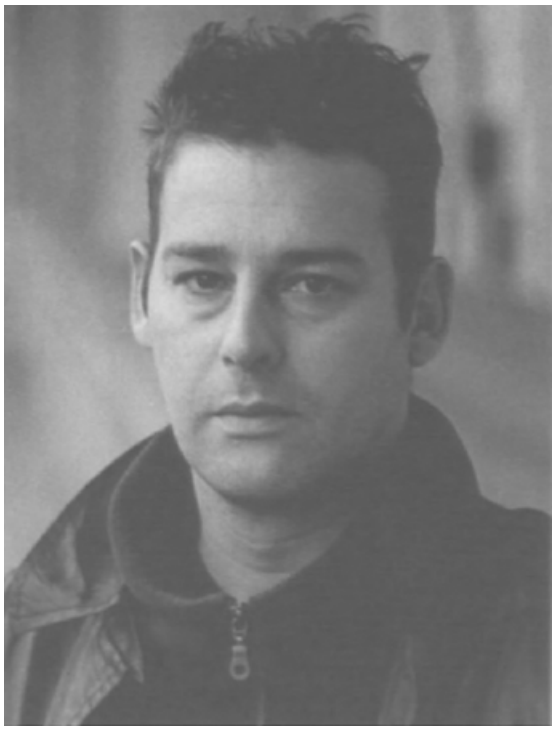


foto Roeland Fossen

Uit: *Memoires van een luipaard*, Prometheus, september 2001

Ron Elshout
Each man kills the thing he loves
Over de poëzie van Peter Verhelst

Toen Peter Ghyssaert in 1997 voor *Turkooizen scheepje van verschil* een keuze maakte uit het werk van twaalf jonge Vlaamse dichters, begon hij zijn selectie uit de poëzie van Peter Verhelst met een duidelijk als gedicht herkenbare tekst uit diens bundel *Obsidiaan* (1987): alle regels door de dichter ruim voor de rechter kantlijn afgebroken, vier strofen van drie regels, de laatste strofe een kwatrijn dat in de slotregels zelfs voorzien is van een vol eindrijm. In de loop der tijd wordt de vorm onregelmatiger en in fragmenten uit *De boom N* (1994) en *Verhemelte* (1996) loopt de dichtvorm over in proza. Ghyssaerts bloemlezing uit Verhelst zijn werk eindigt met:

Sweet temptations

In elke chaos is het getik hoorbaar van een uurwerk, een koperen hart. Voetzolen die ritmisch op de vloer tekeergaan. 's Nachts zitten stijve, witte schorten me achterna op de gang. In de vensteropening staat een meisje overgoten met melkkleurig licht te kijken alsof ze voor het eerst haar borsten opmerkt. Een lichaam dat gewassen wordt weent. Het heeft er de schijn van dat sommigen onophoudelijk elektrische schokken krijgen toegediend. Geen jongen plukt sterren uit de lucht. Ik heb geen broer die gestorven is. Ik ben de broer die gestorven is. Iemand slaat iets stuk als lichaamsbeweging; hij plukt de scherven van de grond.

Het zijn gevallen sterren. Berichten. Op het diepste punt van de aarde zit iemand tot zijn middel in het ijs. Een lichaam vlamt op als een blootgelegde zenuw. Zijn er mensen die mooier worden als ze lachen? Een man ligt naakt op de grond zoals de drenkeling Kristus. En zijn broer? Tweelingen bestaan alleen in Auschwitz-Birkenau. Ik ben Auschwitz-Birkenau. Gelieve mij te excuseren. Uiteindelijk zullen rubberhandschoenen me weer in bed leggen bij mijn demonen. Iemand met mijn gezicht zal het infuus aanleggen, maar hij zal doen alsof.

Hij zal mij verbinden met het stopcontact. Ik hoop u te hebben vermaakt. Gelieve mij te excuseren. Ik heb gefaald. Ik ben geen uurwerk. Ik ben niet eens mijn eigen rolstoel geworden.

De Gids (januari 1997) publiceerde dit fragment min of meer als een rechthoekige tekst, waardoor nog de suggestie van een prozagedicht gewekt wordt. In *Turkooizen scheepje van verschil* is de tekst gezet als proza waarin zelfs vier alinea's te onderscheiden zijn. Daarmee geeft Ghyssaert de ontwikkeling van de vorm in de gedichten van Verhelst duidelijk weer. Hij beweegt zich van poëzie naar proza. De structuur van de teksten lijkt steeds losser te worden, hetgeen aan het eind van *De boom N* cumuleerde in het leesadvies: REWIND, RANDOM, PLAY - aan een cd-speler ontleende terminologie die duidelijk maakt dat de structuur van de bundel niet dwingend is. Althans, de lezer mag er, in willekeurige volgorde (*random order*), zijn eigen structuur tegenover zetten, daarbij gehoor gevend aan de wens van de dichter dat hij niet herinnerd wil worden: ‘Geloof / maar / nooit in mij. // Zo is het beter’, lijkt niet alleen het einde van *De boom N*, maar ook het einde van de dichter, die zich in het slotgedicht ‘hortus conclusus’ (= besloten tuin) gevangen zet. Het is als een volmaakte cirkel (redenering) opgebouwd, als de ouroboros, de slang die zichzelf in de staart bijt. Het eerste woord sluit naadloos aan op het laatste:

> ik herinner me niets en zelfs dat niet zelfs niet de
> wereld en zoals ik de wereld niets meer te zeggen
> heb heeft de wereld mij op zijn beurt niets meer te
> zeggen en toch blijven woorden uit mij stromen
> even nutteloos en even belachelijk vergeet die
> woorden nu onmiddellijk ik wil door niemand
> herinnerd worden zelfs niet door mezelf want

De ouroboros is, vanwege de cirkelvorm, een gnostisch symbool voor de eeuwigheid, maar niet zonder ambivalentie, want tegelijkertijd is de slang begonnen zichzelf op te eten, hetgeen uiteindelijk tot zijn totale verdwijning leidt. Diezelfde tweeslachtigheid spreekt hier uit het werk van Verhelst. De teksten zijn er - en tegelijkertijd wil hij het onmogelijke: (dat we) ze vergeten.

‘Sweet temptations’ kent een contrapunt. In *Verhemelte*, de bundel die verscheen nadat Verhelst ‘zichzelf als dichter opgeheven’ had, wijdt hij een passage aan de aanslag op beeldend kunstenaar Rob Scholte. Daarvan maakt dit fragment deel uit:

> Ontheemding van het lichaam. Wanhoop is toegestaan
> zolang die maar telegeniek is. We stralen. Aids
> redde de godsdienst! Je ligt op bed en geeft je laatste
> interview. Een verpleegster houdt twee ledematen

> als een tweeling aan haar borsten. Maar tweelingen
> zijn niet langer toegestaan. Ze werden bij wet verboden
> na Auschwitz-Birkenau. Ik ben Auschwitz-Birkenau
> zegt een mond, gelieve mij te excuseren. Ondersteund
> door metalen constructies, vernuft, aangekweekte huid en
> sensoren begeef je je maanden later naar de stomende tuin.
> In de rolstoel die je zelf bent.
> [...]

De stem die in ‘Sweet temptations’ aan het woord is, lijkt op basis van ‘witte schorten’ en ‘rubberen handschoenen’ toegeschreven aan een gestoord iemand die vanwege zijn ‘demonen’ (identificatie met een dode broer en met het concentratiekamp) in een gesticht zit. Dat levert per definitie een onbetrouwbaar perspectief op, te vergelijken met dat van Keefman uit de verhalen van Jan Arends. Wanneer Verhelst het fragment herneemt in *Verhemelte* neemt hij afstand van de tekst: ‘zegt een mond’. Daarnaast valt ‘je’ (Rob Scholte) samen met zijn rolstoel en heeft daarin blijkbaar niet gefaald.

De vraag is echter of deze teksten elkaar nu opheffen. Het antwoord kan niet anders luiden dan: Nee, ze bestaan nu eenmaal allebei. Ze cirkelen met bijna dezelfde woorden vanuit verschillende perspectieven en dus vanuit verschillende visies om verschillende momenten, waardoor de dichter zelf uit het zicht verdwijnt. Hij gaat geheel schuil achter de teksten.

Een andere vraag is waarom Peter Verhelst nog een bundel publiceert als hij ‘door niemand herinnerd wil worden’. Blijven er toch woorden uit hem stromen, hoe nutteloos en belachelijk hij dat ook zelf zegt te vinden?

Patrick Peeters schreef in verband met de toekenning van de F. Bordewijkprijs voor de roman *Tongkat* het essay ‘De handel in illusies’. Hij begint als volgt:

> De dichter is dood, leve de romancier! Deze leus geldt bij uitstek voor het werk van Peter Verhelst. Toen Verhelst in december 1997 zijn overlijdensbericht publiceerde in *De Revisor* en zijn sterven als dichter symbolisch neerschreef, had hij al wat proza gepubliceerd. [...] Zijn destructieve poëtica die zocht naar vormen van taalimplosie, leek in zijn poëzie tot de uiterste grens zijn doorgedreven, wat resulteerde in een poëtisch stilzwijgen en een afzweren van de poëzie. De toekomst van de poëzie, zo antwoordt hij op de door de redactie van *De Revisor* gestelde vraag, ligt in het suïcidale karakter ervan. Vanaf 1997 zou Verhelst zich radicaal afwenden van de poëzie [...].
> Voor Verhelst is vorm essentieel. Zijn poëtisch oeuvre is gebaseerd op het pentagram, de vijfpuntige ster met zes vlakken. Deze zes vlakken

> komen overeen met zes poëziebundels en zes thema's of motievencomplexen, zoals de onthoofding, het stierengevecht, de spiegel, de schaar en de castratie, het mes en het kruis. De zevende bundel dient om het geheel te laten exploderen en het volmaakte schema te verstoren. Het pentagram is een gesloten structuur die zichzelf opheft, omdat een structuur die gesloten lijkt, in de visie van Verhelst per definitie suïcidaal, zelfvernietigend en dus ook labiel is. Het is een structuur waarin alles naar alles verwijst en die daardoor zo veelomvattend wordt, dat de lezer het betekenisbesef verliest in de onoverzichtelijkheid. De ondermijning van de betekenis die Verhelst in zijn oeuvre nastreeft, wordt dus veroorzaakt door een perfecte structuur die zichzelf opheft.

Het loont de moeite deze visie eens tegen het licht te houden. Dat Verhelst ‘zijn sterven als dichter symbolisch neerschreef’ valt niet te ontkennen. Die tekst bestáát.

Maar daarna redeneert Peeters er onnavolgbaar op los. Hij poneert de dooddoener dat voor Verhelst vorm essentieel is. Dat is een uitspraak die zo veelomvattend is dat hij niets meer betekent, hij geldt namelijk ook voor het gehele oeuvre van sonnettenschrijver J.P. Rawie, die toch op generlei wijze met het werk van Verhelst in verband gebracht kan worden, anders dan door de mededeling dat ook hij dichter is. Men zou, met het oog op de twee laatste bundels van Verhelst, met hun ‘vormloze’ overgangen van poëzie naar proza, evengoed kunnen beweren dat er een ontwikkeling in de richting van vormloosheid of heterogeniteit plaatsvindt.

Het poëtisch oeuvre van Verhelst zou gebaseerd zijn op het pentagram. Dat is, dixit Peeters, een gesloten structuur, die daarom zelfvernietigend is. Maar als dat zo is - waarom moest Verhelst dan een zevende bundel publiceren om dat ‘volmaakte schema’ te verstoren? Het systeem was toch op zich al zelfvernietigend? Juist door die zevende bundel is er geen perfecte structuur meer en kan deze zichzelf dus níet opheffen. Om *Verhemelte* als zevende bundel te beschouwen moet men overigens elders gepubliceerde poëzie van Verhelst nadrukkelijk buiten beschouwing laten, maar dit terzijde. Inmiddels suggereert Peeters dat Verhelst uitsluitend een bundel geschreven en gepubliceerd zou hebben om een systeem - dat geen mens er trouwens in zou zien als hij er niet nadrukkelijk op gewezen zou worden - te verstoren. Brengt die redenering Verhelst zijn werk niet terug tot louter vorm?

Nu is die excessieve aandacht voor de vorm van het dichterlijke werk van Verhelst alleszins begrijpelijk. Die ontwikkeling is duidelijk zichtbaar en daardoor gemakkelijk onder woorden te brengen, maar het zoeken naar een kern, een lijn, een constante in het werk van een dichter die zelf zegt ‘de insekten, mijn gedachten, ze jagen richtingloosheid na,’ lijkt een zinloze

aangelegenheid, waardoor men veelal terugkeert tot het opsommen van de ook door Peeters genoemde ‘motievencomplexen’.

Met de gebruikelijke manier van (poëzie) lezen schiet men bij de poëzie van Verhelst niet veel op, daarvoor laat hij de taal te veel uit zijn normale voegen barsten. Blijkbaar wantrouwt hij het gangbare taalgebruik:

> Elk woord dat we denken draait
> natte, paarse cirkels,
> krult in een vlezige lus op
> tot ik ingebonden lig als een regenworm.

en:

> Of taal zelfmoord kan plegen? Iedereen
> doet zijn best om het allemaal te bevatten. Is het mogelijk
> taal te gebruiken zonder historisch besef? Als
> vegetatie? Zelfs zonder ontaarding? Iets planetairs ten
> dienste van de wetenschap?

Een poging dit soort ontsporende taal tot een coherent beeld van de werkelijkheid terug te brengen is gedoemd te mislukken - dat is alsof je als lezer het tegengestelde doet van wat de gedichten van je verwachten. Wie zinnen zoekt die de richting van één interpretatie zouden moeten bepalen tracht deze poëzie in een keurslijf te persen waar ze juist uit wil. ‘Geheimen weigeren zomaar te gaan liggen, / vastgezogen in te veel,’ schrijft Verhelst in *De boom N*.

Als er al een beeldspraak is die poëzieopvatting van Verhelst verheldert, dan is het wellicht die van de fractaal - een ‘vorm’ die ook herkenbaar is in de zich steeds verder vertakkende boom uit de titel van Verhelst zijn op één na laatste bundel. In *Verhemelte* verwijst hij naar de fractaalvorm:

> Eén vinger haalt haar al terug. Eenvingerpopje. Zij
> begint, het
> meisje, zij begint op mij
> te bloeien als fractalen, wrijvend
> zuchtend klimmend tot de heupen
> van betekenissen. Om me heen, spiraalsgewijs,
> slingeren haar zinnen natte draden, benen, glas
> wordt in haar keel gesponnen, vinger
> in rotatie op de glasmond, in haar ogen
> wolkt het op: paniek, dat poeder.

> [...]
>
> Kijk maar, zeg je,
> en je wijst: een rorschachtest, een postmodern gedicht
> zwermt uit over de vloer.

Leo Vroman heeft in *Dierbare ondeelbaarheid* (1989) een poëtisch, maar ter zake doend commentaar op de fractaalvorm geschreven. Na de beschrijving van een formule die zo'n ontsporende beeldstapeling veroorzaakt, noteert hij:

> Waarom dit chaos wordt genoemd?
> Alleen omdat x ongehoorzaam schijnt,
> alleen zichzelf kent en moet vergeten
> hoeveel zijn grootouders toch heetten.
> x is iets waar het verleden uit verdwijnt
> het verliest haast alle vaste grond
> doordat het luistert naar zichzelf en niets
> van de cijfers waar het uit ontstond
> en die zijn waarde van vandaag bepalen
> op ontwarbare manier kan achterhalen.

Verander ‘x’ in: ‘de poëzie van Verhelst’, verander ‘cijfers’ in: ‘woorden’ en Vroman blijkt een adequaat commentaar op Verhelst zijn gedichten te hebben geschreven. Zelfs in zijn beelden komt Vromans gedicht in de buurt van het taalgebruik van Verhelst:

> Maar is dat chaos?
> De computer maakt hiervan figuren
> die lijken op wat wegwaaikrullen rook
> woest water, even een hartaanval, en ook
> melkwegen die miljoenen jaren duren.

De over elkaar heen tuimelende beelden, de spiraalvormige zinnen duiden op de door Verhelst genoemde richtingloosheid. Vroman houdt de chaos uiteindelijk binnen het gedicht nog onder controle: zijn gedichten zijn onder meer door het rijm gestructureerd, zijn ongrammaticale zinnen zijn in de minderheid. Verhelst gaat verder: hij beschrijft het fractaalproces niet, het is onderdeel van zijn poëtische opvattingen. Hoe ver kan je daar in gaan? In *Verhemelte* vraagt hij zich af: ‘Is de regisseur gestorven? Kan de taal zelfmoord plegen?’

De omgekeerde schepping van Verhelst - van (schijnbare) orde naar chaos -is gebaseerd op een opvatting over poëzie en de werkelijkheid en de verhouding daartussen die in zijn gedichten wel degelijk terug te vinden is.

Peter Verhelst moet weinig hebben van gebruikelijke ordeningssystemen. Hij mag deze dan ook gaarne op losse schroeven zetten, getuige het leesadvies aan het slot van *De boom N*, dat in één klap - random: willekeur - de door hem aangebrachte structuur van twee-enzestig (chronologische?) zomerdagen ondergraaft.

Master (1992) is geheel gebouwd op een schijnordening, de bundel is - op het eerste gedicht na, de verstoring begint dus al meteen - alfabetisch gerangschikt. Wie de bundel van A tot Z leest, 'begrijpt' opeens hoe volstrekt willekeurig zo'n principe is. De bundel bestaat geheel uit zelfportretten in vermomming: 'de dichter' valt uiteen in onder meer: Ajax, Fassbinder, Jean Genet, Gilles, Louise (sweet sixteen), een majorette, een matador, Malevich, Quetzalcoatl, Warhol, een Wiener Sängerknab en Zorro, van welke laatste jeugdheld hij op gewelddadige wijze weinig heel laat:

Zorro

Tussen Mexicaans gras hadden ze ons te pakken.

(Hun laarzen gewet.)

Ze hadden onze huidskleur niet en drongen
ons lichaam binnen. Trokken ons binnenstebuiten.
Lieten strepen na in de vorm van halve swastika's.

Verder niks.

Want: Zorro, waar is hij eigenlijk, terwijl 'ze' ons lichaam binnendringen, 'we' binnenste buiten getrokken worden? Dient Zorro die 'ze' niet te verslaan, 'ons' te redden en die 'ze' te voorzien van zijn handelsmerk, de met zijn degen aangebrachte halve swastika? (Maakt hem dat trouwens een halve fascist?)

Hier is, naast de vernietiging van 'ons' en het uiteenspatten van het traditionele heldenbeeld van Zorro, tevens de vernietiging van de dichter aan de orde: wie zichzelf steeds als een ander afbeeldt, blijft zelf onkenbaar, want hij laat zijn zelfportret in een groot aantal portretten uiteenspatten. Hooguit leer je door de keuze van de maskers die hij opzet zijn preoccupaties (Peeters' 'motievencomplexen', die mijns inziens ten onrechte wel voor de thema's van Verhelst worden aangezien) enigszins kennen.

Het principe dat Verhelst hier belijdt, lijkt op poëticale opvattingen die men ook tegenkomt in het werk van Gerrit Komrij, die zijn laatste bundel, *Luchtspiegelingen*, opende met een gedicht over iemand die achtereenvolgens ‘elfduizend elf’ maskers afneemt, omdat ‘een bloot gezicht [...] een staaf dynamiet [is],’ want: ‘Er gaat veel helderheid van uit. Eén keer.’ Tegen deze eenmalige, eenduidige helderheid die alles in één keer kapot maakt, verzet ook de poëtica van Peter Verhelst zich.

Komrij bracht de paradox van het zichzelf vernietigende gedicht - het gedicht dat er is en er desondanks ‘eigenlijk’ niet wil zijn - al eerder onder woorden, in het gedicht met de veelzeggende titel ‘raak me niet aan’. Opvallend is hoe het in zijn beeldentaal aansluit bij die van Verhelst: slopen, een bom, de ronde vorm:

Noli me tangere

Een vers is ballast. Zorg dat het vergaat.
Je kunt het slopen als je op het laatst
Een bom onder het deel dat er al staat,
Een landmijn in de laatste regel, plaatst.

Steek nu de lont vast aan. Een vrome wens.
Er is geen bom. Je bent gedwongen om
Je vers te vullen tot de verste grens.
Pas na een slalom stoot het op de bom.

Waarom schei je er, op dit punt beland,
Dan niet mee uit? Raak het niet langer aan.
Hier kan het nog. Maar verder gaat je hand.
Een vers moet rond zijn om niet te bestaan.

Hoewel hun beider werk op het eerste gezicht niets met elkaar te maken lijkt te hebben, beschrijft Komrij hier het destructieve principe waarop zijn eigen poëzie en die van Verhelst gebaseerd zijn en die ook terug te vinden is in het (vroege) werk van Hans Faverey:

Deze hier maakt een buiging

naar waar niets is;
pakt het touw op,

rolt het touw op,

blaast letters weg

en gaat zelf ook weg.

Verhelst en Faverey doen hier *in poeticis* wat Komrij beschrijft.

Het leven van Charles Baudelaire biedt ‘de structuur’ voor *Witte bloemen* (1991). Althans, fragmenten van het turbulente liefdesleven van de symbolistische dichter worden ‘geordend’ rond personages die men ook kan terugvinden in biografieën over Baudelaire: Caroline Dufays, Sara la Louchette, Madame Sabatier, Jeanne Duval, Marie Daubrun. Verhelst gebruikt echter hooguit scherven van het biografisch materiaal, dat hij volkomen naar zijn hand zet. Door zich met verschillende personages te identificeren speelt hij opnieuw het spel met de maskerades. Door gebruik te maken van het inmiddels bekende sadomasochistische jargon verbindt hij de scheppende principes (liefde, schrijven - ‘zijn geslacht’ wordt middels een asyndetische vergelijking aan ‘een pen’ gekoppeld) met destructieve. Dat wordt nog verhevigd doordat hij de gedichten over Baudelaires amoureuze escapades plaatst tussen gedichten waarin de dood van de dichter centraal staat. In het eerste gedicht sterft Charles, bloeide er tussen zijn lippen een roos en is er een ‘ik’ die de bloem (van het kwaad?) plukt; in het tweede gedicht wordt de dichter als een doodshoofdvlinder opgeprikt en het laatste gedicht krijgt de allure van een vadermoord:

Enfin (Charles soleil)

Een kooi waarin een paus zit te schreeuwen
met krioelend vlees in zijn keel:
zo zit je erbij in je stoel.
  Hoofd en kuiten
geschoren. Een stalen riem rond de borst,
aan handen en voeten gebonden. Je kunt er niet onderuit.
Die glimmende helm op je kop.
  We zijn zo klaar,
nog even dit: je leven schoot voorbij als een film
in je hoofd en wat je zag was slijk
en slijk en slijk.
  Nu nog een zoen op je buik.
De hendel haal ik wel voor je over en daar ga je,
  lieverd. Zon die je bent.

De bundel is gebouwd op dezelfde paradox: in een poging met Baudelaire af

te rekenen, wordt deze tegen wil en dank juist opgeroepen. De gedichten vóór het laatste zijn als het ware de beelden uit het leven dat ‘als een film’ voorbijschiet. De dichter komt ‘er niet onderuit’ metaforisch het door hemzelf geschapen beeld van Baudelaire te ‘elektrocuteren’.

In dit gedicht schuiven verschillende kunstmatige werkelijkheden over elkaar. De overigens tamelijk kaal beschreven voorbereidingen van de literaire moord op Baudelaire worden ingezet met een overduidelijk aan de Vélasquezstudies van Francis Bacon ontleend beeld.

Het werk van Bacon had Verhelst al eerder geïnspireerd. De titels van de vier cycli uit zijn debuutbundel *Obsidiaan* (1987) zijn ontleend aan titels van schilderijen van Bacon, hoewel de bundel vooral zijn inspiratie lijkt te ontlenen aan *Two Figures* (1953), omdat de complexe emoties die de dubbelzinnige relatie tussen de man en de vrouw op Bacons schilderij - toenadering of vervreemding? - liefde of geweld? - opwekt, in de gedichten tot stolling lijken te komen.

Francis Bacon, *Two figures*, 1953

Evenals in Baudelaire moet Verhelst in Bacon een geestverwant herkend hebben. Terugkijkend in het debuut van Verhelst liggen niet alleen de citaten voor het oprapen die even veelzeggend over het werk van Bacon als over zijn eigen poëtisch oeuvre zijn, maar wordt ook duidelijk hoezeer de kiem voor zijn latere opvattingen over poëzie al in die eerste bundels gelegd is. Al in het eerste gedicht is sprake van een ‘dialect van tederheid’, dat veelzeggend is voor de dubbelzinnige liefde die spreekt uit hun beider werk en die op verschillende plaatsen onder woorden wordt gebracht. Op bladzijde 25:

> Met de vingers van wie even hevig
> Haat bedrijft als liefde breekt hij
> Het gezicht dat zij in hem achterlaat.
>
> Maar ook op deze scherven is zij merkbaar,
> Neemt zij steeds opnieuw
> Een aanvang en vertakt.

De haat en de liefde worden in één adem opgeroepen, en wat geliefd is, wordt kapot gemaakt: hier breken de vingers van de man de afbeelding van haar gezicht, zoals Verhelst zelf eerst Baudelaire zal ‘ombrengen’, om later zijn hele poëzie zelfmoord te laten plegen. Gedichten uit de eerste bundel lopen al vooruit op de paradoxale

beeldspraak van de fractaal: er is ‘steeds opnieuw’ een nieuw begin, maar daardoor ontstaan eindeloze vertakkingen en die leiden op den duur tot schijnbaar betekenisloze onoverzichtelijkheid. Het scheppende en destructieve beginsel zijn genadeloos aan elkaar gekoppeld:

Want de nacht, zij snijdt met vaste hand

Dit lichaam in gebaren en gebaren
In verhalen, in verzinsels
Waarin hij zichzelf herkent
Aan wat hem aankijkt als een vrouw,

Jachtig zoekend naar de lijnen,
De ultieme orde die hem eindelijk verraadt
De regelmaat, de weten van het evenwicht
Van het verval.

Op bladzijde 33 evoceert Verhelst met voorspellende waarde het echec van verf en taal. Tegenhangers (verval - verachting, schoonheid - geweld) verkeren onveranderd in elkaar en woorden bieden hooguit nog wat uitstel, maar ze brengen niets dichterbij. Integendeel, ze bewegen zich ‘enkel nog van hem vandaan,’ als een zich eindeloos vertakkende fractaal:

Na de angst de weerzin
Die zichzelf verzameld weet
In verf en orde en gebaren.

Waar hij staat legt hij dit vast.
Zijn naaktheid blijft bedwelming, zijn
Verval verachting en zijn schoonheid
Blijft geweld. Want er is niets

Dat anders wordt
Van wat hij aanraakt of verwondt.
Het komt terecht en blijft uiteindelijk
Zoals het was: alleen

Zijn woorden lopen uit
Op uitstel, enkel nog van hem
Vandaan, als stukgeslagen beelden.
Even krachteloos en pijnlijk.

Alsof alles zich aan hem had opgebruikt.
De vormen van een vrouw, het gif
Vergeefs.

Het Gemeentemuseum in Den Haag opende de tentoonstelling van Bacons schilderijen (27 januari - 13 mei 2001) met een van de weinige bewaard gebleven vroege doeken: *Crucifixion* uit 1933. De catalogus beschrijft de met witte verf op zwarte ondergrond weergegeven voorstelling terecht als 'een sober doek waarin een iele gedaante aan een kruis hangt. Zijn lichaam lijkt een groot half doorschijnend vlies - een voorbode voor zijn latere fascinatie voor röntgenfotografie - dat in vorm herinnert aan de beroemde geslachte os van Rembrandt en later van Soutine.'

Toen ik dit voorgeborchte van de expositie betrad, had er voor het doek een medewerkster van het museum plaatsgenomen. Ik hoorde haar tegen een groepje belangstellenden zeggen: 'De schilder wilde niet het lijden van die ene mens weergeven, maar het lijden van *de* mens...' Haar apodictische uitspraak vormde een flagrante tegenstelling met wat Bacon in interviews zei, hetgeen erop neerkwam dat hij niet in interpretaties geïnteresseerd was, maar dat hij 'ons zenuwstelsel een schok wilde geven': 'Ik tracht een bepaalde ervaring te recreëren en schrijnender de maken in het verlangen het opnieuw te beleven met een andere intensiteit. Tegelijkertijd probeer ik de grootst mogelijke spanning te bewaren tussen de oorspronkelijke en de gerecreëerde ervaring. En dan is er altijd het verlangen het spelletje nog wat te compliceren - om de traditie een nieuwe wending te geven.'

De verwantschap tussen Verhelst en Bacon gaat dus verder dan die tussen dichter en inspiratiebron. De poëzie van Verhelst verzet zich op een zelfde manier tegen interpretatie binnen bestaande, vaste kaders; de dichter gelooft daar niet (meer) in:

> Van kindsbeen af probeerde je patronen te ontdekken
> in het sneeuwende beeldscherm, boodschappen, betekenis-
> weefsel. Later glimlachte je om je optimisme.
> Van de spiegel zocht je de binnenkant, je maakte
> lichamen open, maar je zat verdrietig op de grond
> met bloedend speelgoed om je heen.

Die gezochte patronen bestaan waarschijnlijk niet eens en iedere analyse maakt het geanalyseerde kapot. Men leze opnieuw het citaat waarin hij de inktvlekkentest gelijkschakelt aan het uitzwermende gedicht. Als het gedicht al een kern zou hebben, dan vertakt die zich onmiddellijk bij elke nieuwe lezer. Daarmee wordt weliswaar telkens een nieuwe interpretatie geboden, maar al die opvattingen lopen van de ervaring van het gedicht vandaan en vormen uiteindelijk een eindeloze reeks afsplitsingen van soms elkaars betekenis opheffende interpretaties.

Ook een gesloten ('ronde') interpretatie wijst Verhelst van de hand, zo blijkt

uit het debunking citaat van Matthew Barney dat hij in *Verhemelte* opnam: ‘Als je een perfecte cirkel wil / beschrijven, stop dan je kop in je reet.’

Als taal (poëzie) het leven (weer) spiegelt, dan levert een interpretatie van die taal alleen maar opnieuw taal op. In de woorden van Verhelst:

> Ondertussen betast een buurman
> in een kelder verwonderd
> de fopspiegel
> als zoekt hij achter de spiegel
> een verchroomd, tinnen hart, terwijl hij alleen maar een
> andere spiegel kan vinden en bij wijze van lichaamsbeweging
> die spiegels kapotslaat, terwijl uit elke scherf een nieuwe
> spiegel groeit. Sisyphus
> achterna.

Ook dit is alweer zo'n fragment dat zichzelf kortsluit, want Sisyphus deed *au fond* zinloos werk. Je zou wellicht verwachten dat Verhelst, schrijver van de retorische vraag ‘Is zinloosheid dan toch per definitie mooier?’ (*De boom N*) deze zinloosheid zou omarmen, maar dat doet hij niet. *Deze* zinloosheid niet.

Elders in *Verhemelte* noteert hij: ‘Het zwart heeft een doel dat in het zwart zelf te vinden is,’ alsof hij ons terug wil sturen naar de ervaring zelf. Niet alleen van het zwart, maar ook van de poëzie.

De schilderijen van Francis Bacon zijn niet te interpreteren: óf je brengt ze terug tot een anekdote, óf je poogt ‘de directe aanslag op het zenuwstelsel’ (Bacon) die ze zijn, te verwoorden - in beide gevallen schiet de taal tekort en wordt de ervaring die het directe zien ervan inhoudt, vernietigd. Datzelfde geldt voor de poëzie van Peter Verhelst: ze is nauwelijks anders te verwoorden, elke interpretatie vernietigt de directe ervaring van het lezen. Voor Verhelst zelf geldt blijkbaar hetzelfde met betrekking tot de verhouding tussen zijn poëzie en de ervaring van de werkelijkheid: de werkelijkheid is niet in woorden te vatten. Zelfs een coherent beeld van het eigen lichaam valt uiteen: ‘Ik had alleen nog een beeld van mij / dat samengesteld was uit duizelingen, desoriëntatie, / misselijkheid, gebrek of overvloed aan pijn.’

De argwaan van Verhelst ten opzichte van de taal is fundamenteel: een ordening in taal is een schijnordening en mislukt derhalve, het weergeven van een zintuiglijke ervaring in taal is onmogelijk zonder die ervaring geweld aan te doen. Angst en weerzin zijn niet vast te leggen in verf en woorden. ‘Elke echo [wordt] dunner dan de vorige’ en beweegt zich ‘enkel nog van hem vandaan.’ ‘Er is niets [...] dat blijft.’ ‘Alles / raakt zichzelf kwijt.’

De dichter die de essentie van de ervaring, het sublieme, desondanks wil

benaderen, moet aan de fundamenten van de traditionele taal wrikken, zowel op semantisch als op grammaticaal niveau. Verhelst zocht in zijn poëzie naar de grenzen tussen poëzie en ervaring, zocht daartoe de grenzen van de taal op en ging daar overheen. Zijn taalgebruik neigde vaak eerder naar *beeldentaal* dan naar al dan niet 'poëtisch' algemeen beschaafd Nederlands. Herman Gorter liet in *Verzen* (1890) in een aantal gedichten de traditionele taal uit zijn voegen barsten, omdat hij het gevoel uit zijn (of haar) voegen te barsten alleen nog maar zó onder woorden kon brengen:

's Nachts dan is 't leven haar zoo hel en roode,
dan waaien rozeblaan door 't roode helle
zwartfonkelend ommuurde, het plasroode
kamertje en springen plasbloedwellen.

Als rozeknoppen dik voelt ze dan zwellen
geloken ogen, bloedig frissche roode,
haar hoofdje zoo bloemerig als roode bellen
van rozen aan een rozeboom zoo rood, zoo roode.

Des morgens als ze waakt heeft ze nog over
verlangen dat het altijd was en nimmer over.

Wie dit Gorteriaans 'ik zoek te zeggen' letterlijk probeert te lezen, 'snapt' er niets van, wie de ervaring van de poëzie meemaakt, herinnert zich misschien een fractie van de opgeroepen sensatie. En daarin schuilt meteen de frustratie van de dichter.

Voor Marsman waren sommige gevoelens te groot voor 'normale' woorden. De taal had niet het bereik voor dat kosmische gevoel dat hem blijkbaar zo nu en dan overviel. Ook hij zocht het in *beelden*:

Vlam

Schuimende morgen

en mijn vuren lach
drinkt uit ontzaggelijke schalen
van lucht en aarde
den opalen dag.

Deze - op het eerste gezicht misschien vergezocht lijkende - vergelijkingen wijzen naar een mogelijke verklaring voor de kruisbestuivingen tussen de

verschillende genres waar Peter Verhelst zich mee bezig houdt, poëzie loopt over in proza, beeldend werk en literatuur bestuiven elkaar. Wat zich niet in taal laat zeggen, moet maar op een andere manier gezegd worden. ‘Je nam je voor gedichten te schrijven / die, op hun kant gezet, een hartslag zouden weerkaatsen.’ Als dat niet kan, dan ‘breng [je] een deeltje samen met zijn / antideeltje en ze vernietigen elkaar tot pure energie.’

foto Roeland Fossen

Literatuur

Esther Darley, Hans Janssen. *Francis Bacon*, Zwolle, Waanders, 2001.
Turkooizen scheepje van verschil, twaalf jonge Vlaamse dichters, gekozen en ingeleid door Peter Ghyssaert. Amsterdam, Prometheus, 1997
Hans Faverey, *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.
Herman Gorter, *Verzen, de editie van 1890*. Amsterdam, Atheneum - Polak & Van Gennep, 1978.
Gerrit Komrij, *Alle gedichten tot gisteren*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1994, *Luchtspiegelingen, gedichten voornamelijk elegisch*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2001.
Hendrik Marsman, *Verzameld werk*. Amsterdam, Querido, 1979.
Patrick Peeters, ‘De handel in illusies, over Peter Verhelst. In: *Jan Campertprijzen 2000*. Nijmegen, Vantilt, 2000 Peter Verhelst, *Obsidiaan*, 1987, *Otto*, 1989 (beide verschenen bij Manteau in Antwerpen), *AngeLGent*, Yang, 1990; *Witte bloemen*. Antwerpen, Manteau, 1990; *Master* Amsterdam, Prometheus, 1992; *Zodiac van het Satijnen Altaar*. Wildert, Carbolineum Pers, 1992; *De boom N*, 1994 en *Verhemelte*, 1996 (beide verschenen bij Prometheus in Amsterdam) en ‘Hart in het gras verlangend naar een’. In: *Plejade, zeven*

Vlaamse dichters. Leuven, PLEK, 1993. Leo Vroman, *Dierbare ondeelbaarheid*. Amsterdam, Querido, 1989.

Ron Elshout (1956) is essayist en redacteur van BZZLLETIN *Onlangs verscheen zijn dichtbundel* Nomade nabij oase *bij uitgeverij De Geus*.

Lucas Hüsgen
De gedichten van de Heilige Maagd

Paars is, symbolisch gesproken, een wankelmoedige kleur. J.A. Dèr Mouw wilde zijn *Verzamelde Gedichten* graag in een ‘tragisch paars’ omslag, maar toch draagt ook een katholieke kardinaal een paarse kazuifel, is het een bij uitstek katholieke kleur. De ironie van de geschiedenis wil bovendien dat in Nederland en Vlaanderen kabinetten waaraan geen christen-democraten deelnemen ‘paarse’ kabinetten heten. In *De boom N*. van Peter Verhelst (uit 1994) wemelt het van dat woord ‘paars.’ Vergeet nu deze woorden. We beginnen helemaal van voren af aan.

Al lezen we ‘dieper begonnen cellen zich razendsnel te delen’, nauwelijks bestaat er lomere poëzie dan *De boom N*. We mogen in dit lange gedicht van scène naar scène gaan, de samenhang verliezen, hooguit de hoop koesteren minstens uit te komen bij iets van emotie, blijk van een beweegreden, maar uiteindelijk gebeurt er niets - blijven wij buitengesloten van elke gesuggereerde diepgaande ervaring. Althans, zo zegt zeker Stefan Hertmans dat in zijn *Gids*-esszy uit 1997, ‘Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De “zelfportretten van de dood” van Peter Verhelst’: ‘Hoe meer er in de poëzie van Verhelst gebeurt, des te meer lijkt ze te zwijgen over obsessie die haar feitelijk drijft; daarom wekt ze de indruk een zichzelf genererende, mensvormige bulldozer te zijn die landschappen, kamers, bloemen en lichamen openrijt zonder een verklaring te (kunnen/willen) geven.’

Er valt veel te zeggen voor Hertmans' opvatting dat we inderdaad thematisch geen vinger krijgen achter deze lange reeks gedichten die samen iets van een gedicht vormen, en dat Verhelst dus een ware dichter van onze tijd is, een postmodernist. Hertmans voert als getuigen grote namen uit de postmodernistische canon op, en stelt gerust: het postmodernisme is blijkbaar niets dan een genoeglijke vorm van esthetiek, als bloemetjesbehang bij een moordpartij.

Wellicht is dat juist, maar toch kunnen we beter eerst de voorzetten van de dichter zelf honoreren. Verhelst plaatst zijn lange gedicht in niets minder dan eeuwenoude tradities, en al is wellicht de wijze waarop dit geschiedt koket of wie weet zelfs typerend voor onze tijd, de tradities zijn er, open en bloot. Al die aaneengeschakelde gedichten die zich afspelen binnen de sfeer van tuinen, vinden hier hun besluit:

Hortus conclusus

Nihil memini.

Non mundum.

Nihil ad me refert mundus.

Assidue mihi effluunt voces.

Noli reminisci eas.

Nemo mei meminerit.

Deze Latijnse regels vormen op hun beurt Paul Claes' vertolking van het omkaderde prozagedicht op de tegenovergelegen pagina:

> ik herinner me niets en zelfs dat niet zelfs niet de wereld en zoals ik de wereld niets meer te zeggen heb heeft de wereld mij op zijn beurt niets meer te zeggen en toch blijven woorden uit mij stromen even nutteloos en even belachelijk vergeet die woorden nu onmiddellijk ik wil door niemand herinnerd worden zelfs niet door mezelf want

Dat ‘Hortus Conclusus’, dat ‘afgesloten tuin’, vormt een vertolking van het uit sterretjes samengestelde kader- en sterretjes, je ziet er meer van in dit gedicht, maar daarover later. Die tuinmuur van sterren omsluit dus een drift naar volstrekte vergetelheid, afwezigheid, een ontbreken van betrekkingen tussen het ik en de wereld - waarbij het ik bovendien weer deel uit maken kan van die wereld, en dus door zichzelf vergeten moet worden, zich zelfs zozeer vergeet dat het zijn zinnen niet meer kan afmaken.

Het ‘hortus conclusus’ verwijst zelf weer naar een plaats in het Hooglied:

> Een gesloten hof ben je, mijn zuster, mijn bruid,
> een gesloten hof, een verzegelde bron.
> Je staat in bloei als een lusthof vol granaatbomen met kostelijke vruchten,
> vol hennabloemen en nardusplanten,
> nardus en saffraan, kalmus en kaneel, allerlei wierookbomen,
> mirre en aloë, de fijnste geurige kruiden.

In de Middeleeuwen werd deze verheerlijking van de liefde, als het implanteren van de Hof van Eden in de beminde, opgevat als een verbeelding van de zuiverheid van de Heilige Maagd, en als zodanig ook realiter vormgegeven in kloostertuinen. Een beroemd voorbeeld van de vele middeleeuwse schilderijen die een dergelijke tuin verbeelden is *De Annunciatie* van een volgeling van Rogier van der Weyden, waar we in een luxueuze woonkamer de engel aan Maria zien aankondigen wat haar zoal te wachten staat. Het perspectief is hier dusdanig georganiseerd dat we heel wat minder aandacht hebben voor de engel of zelfs maar de verstoorde en niet echt gelukzalige gelaatsuitdrukking van de Heilige Maagd, dan voor de tuin die we door het venster zien.

Die wat afkerige blik doet geloven dat zij zich op voorhand liever niet herinnert wat haar overkomt, alsof juist het verlangen naar zulk vergeten haar Ontvangenis eens te Onbevlekter laat, haar vruchtbaarheid in zich besloten laat, als de tuin buiten het raam.

Bij de Vlaming Verhelst besluit dat *Hortus Conclusus* niet alleen pagina's die bol staan van vegetatieve beelden, maar ook pagina's die tegelijkertijd zijn vervuld van landerige scènes, neigend naar het erotische met licht sadomasochistische inslag (bijvoorbeeld: ‘Het geeft niets. Kom hier. Maar hou de naaidraad in je mond,/ alsof je bent gestorven/ ben je mooi’). Ja, de dichter mag dan wel voortdurend verwijzen naar afgesloten tuinen, tuinmuren ook, daarmee is nog lang niet gezegd dat we ons zonder omwegen bevinden binnen voornoemd rijk van uiterste zuiverheid dat tegelijkertijd het rijk van de opperste vruchtbaarheid moet verbeelden. Eens te meer niet omdat er een verontrustende verwijzing naar een heel andere Bijbelplaats nog opduikt:

> Twee vuurpunten in plaats van ogen. Gerafeld vrouwenhoofd
> op een pin dat je viseerde; onopvallend heb je
> je rechterarm waarop geschreven I Cor 15:55 ontbloot.

Het gaat hier een passage in de Bijbel die bericht van de aanstaande wederopstanding der doden: ‘54 En wanneer dit vergankelijke met onvergankelijkheid is bekleed en dit sterfelijke met onsterfelijkheid; dan zal het woord van de Schrift in vervulling gaan: *De dood is verslonden, de zege is behaald* 55 *Dood, waar is uw overwinning? Dood waar is uw angel?*’ Volgt nog het toelichtende vers 56: ‘De angel van de dood is de zonde, en de kracht van de zonde is de wet.’

Kijk aan, we lijken te weten waar het hier minstens allemaal over gaat: om een verhouding ten opzichte van de dood, ten opzichte van de zonde dus. Maar welke wordt zo niet duidelijk: eventueel wil de auteur de dood, de zonde overwinnen, maar eventueel ook wil hij beklemtonen dat deze niet te

overwinnen valt, misschien zelfs juist moet worden opgezocht - bijvoorbeeld vanuit een verlangen naar de ‘bewuste, beredeneerde zonde’ zoals Rodenko die ooit aannam als belangrijk ontwikkelingsmoment in de ‘moderne’ poëzie.

Wel, het gedicht met deze uitroep uit de Eerste Brief aan de Corinthiërs lijkt niet zomaar het eerste het beste. Alle gedichten die samen de bundel uitmaken zijn van titels voorzien - maar vermeld in sterretjes volgens brailleschrift, en zo lezen we hier ‘Wereld’. Is dan de wereld volgens Verhelst een plek die ons onvermijdelijk confronteert met de dood, zelfs met de zonde? Dat is op zich heel logisch, maar opmerkelijk is dat het eraan voorafgaande gedicht ‘de’ is getiteld, het volgende ‘en’, waardoor toch de indruk ontstaat dat we te maken hebben met een doorlopende zin.

Erger nog: na het allereerste gedicht ‘Start’ (als geschreven voor niet-blinden) lezen we aaneengeregen precies dat gedicht waarmee de bundel wordt afgesloten. Ieder gedicht vormt daarmee een onderdeel van de *hortus conclusus* - maar staat tegelijkertijd in geen enkele relatie tot zijn titel - zoals een muur nu eenmaal rondom zijn tuin staat.

Die titels in braille zijn voor blinden bovendien helemaal niet leesbaar: de pagina is zo vlak als een pagina gewoonlijk is. De titels zijn dus bestemd voor zienden, die ziende blind zijn zolang ze niet beschikken over een blindenal-fabet. Zodra ze daar over beschikken, weten ze echter nog niets. Althans niets anders dan dat ze dubbelop worden geacht volstrekt te willen vergeten - wat er ook maar te vergeten valt. Moeten we dan ook de tuin zelf vergeten? Maar hoe spelen we dat kunstje klaar als het juist weer een tuin is die ons maant te vergeten? Immers: eerst zijn er de gedichten, met hun titels als een muur. Dan rijgen we deze titels aan elkaar tot een gedicht en zetten we er weer een muur omheen - als was het een tuin. Hoe ons te redden uit zulk een stortvloed van negaties die niets anders lijken te doen dan zichzelf te versterken, lijken ja te zeggen waar ze nee bedoelen?

Nu treffen we onder een volgende ‘wereld’ in braille een gedicht aan dat bovendien in ziendenschrift nog de toegevoegde titel draagt ‘De boom van de negatie’ - waardoor de titel van de bundel meteen is opgehelderd. Daar hebben we dus wat aan, temeer daar er regelmatig binnen het hele gedicht in boomhutten wordt verkeerd:

De boom van de negatie

Bij het betreden van de tuin had ik het al opgemerkt.
Verder was alles normaal: de stoel uitnodigend opengeklapt,
de perziken traag, druppelend in het gras.

> Ik heb in de stoel plaatsgenomen en nieuwsgierig boven me uit zitten kijken.
>
> Tot op heden is het mij volstrekt onduidelijk wie het aan de tak heeft bevestigd, waartoe het daar werd bevestigd en waarom het precies boven de stoel hing. Bijna roerloos.

Hoewel zij bij ons een dergelijke symbolische functie allerminst vervullen, doen de perziken, die in het Verre Oosten de onsterfelijkheid verbeelden, minstens vermoeden dat we hier van doen hebben met de boom van de kennis van goed en kwaad uit de Hof van Eden. Die onsterfelijkheid is wel een zwoel genoegen: de schaamlipachtige vruchten druppelen van trage eindeloze opwinding. Daar zullen we ons niet over bezwaren, ook al wil het bijbehorende Bijbelverhaal ons juist duidelijk maken dat we in het erotische juist niet de onsterfelijkheid, het goede te zoeken hebben - in tegenstelling tot Verhelst. Zijn boom lijkt het leven volledig te beamen. Toch heet hij precies anders.

Het kan niet anders dan dat ‘ontkennen’ dat is wat in de boom is gehangen. Het ontkennen, de dood, de zonde, het is van buiten aangebracht. En dat moet ook wel, want als die onsterfelijke perziken zo heerlijk druppelen, dan valt de zonde niet meer af te leiden van de christelijke bij uitstek: de naaktheid, de erotiek.

Nu leven we natuurlijk ook in een tijd waarin de zonde (althans in grote streken van het Westen) nauwelijks nog als zodanig opgeld doet, of het moest gaan om de laatste echte extremiteiten zoals bestialiteit. Maar betekent dat ook meteen dat daarmee de dood als van buiten af aangebracht kan worden voorgesteld, als iets dat je eigenlijk uit de boom zou kunnen halen - als we althans beschikten over een fatsoenlijke trap? Men kan zeggen: wat daar nu hangt, dat is gewoon de Bijbelse slang. De appels zijn vervangen door perziken, de slang dus door een of ander niet nader omschreven object. Dat lijkt juist, maar de slang is een beest. De slang hoort dus thuis in de tuin. Een aangebracht ding komt van buiten, kan er uit zichzelf niet inkomen. De negatie waarnaar de boom is vernoemd is het domein van de boom hier dus vreemd.

Bij ons in de werkelijkheid daarentegen vormt de dood hoe dan ook een onlosmakelijk onderdeel van de biologische cyclus, op alle niveaus: ja, voor zover mij bekend is onze uiteindelijke doodsoorzaak niets meer of minder dan de ademhaling zelf, die de cellen doet slijten, daarbij wel vaak een handje geholpen door ongelukken of ziekten, bijvoorbeeld door ziekten die ervoor zorgen dat cellen zich razendsnel delen. Misschien hangt daar in die

boom wel een heel grote sigaret - zodat die perziken nog ergens hun opwinding vandaan halen - tenzij ze vallen op voyeurs.

Thomas Vaessens besluit zijn *De verstoorde lezer; Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert* met wat woorden over Peter Verhelst: 'Ook Verhelst schrijft poëzie die een agressief NEE is tegen de aangebrachte orde, waarvan hij op soms weinig subtiele manier laat weten dat ze dictatoriaal is [...].' Maar in *De boom N.* leunt Verhelst juist daar waar het gaat over zaken die zijn aangebracht, laten we zeggen de orde van de dood, achterover in een gemoedelijk zomers ennui, dat misschien moet herinneren aan het spleen van Baudelaire, maar daaraan ontsnapt doordat elke relatie tussen ikfiguur en boom achterwege blijft. Het 'Bijna roerloos' dient om spanning van dreiging op te roepen als betrof het een bom, maar benadrukt vooral de roerloosheid van de ik, bevangen in een vraag die door dat woordje 'volstrekt' geen vraag worden wil. De dood lijkt als dood doodgeschreven. Wie in deze tuin aan de dood gelooft, kan beter de tuin uit.

Het oudchristelijke beeld van de *hortus conclusus*, geconcretiseerd in de door kloostermuren afgeschermde reinheid, de gecontroleerde ordening van de geur en kleur der voortplanting, is ook op te vatten als een treffende metafoor voor de verhouding van het Westen tot de wereld.

Die leidde in Nederland een tijd geleden tot het volgende. Bij een asielzoekster openbaarde zich tijdens de procedure aids. Ze kreeg behandeling, en die sloeg zo goed aan dat haar levensverwachting op zeker nog dertig jaar werd gesteld. Haar asielverzoek werd echter afgewezen. De vrouw moest terug naar, als ik het mij juist herinner, Ethiopië. Dat zij daar nog maar een levensverwachting had van hooguit twee jaar deed voor de Nederlandse overheid niet terzake - zij vreesde een zogeheten aids-toerisme. Het verzinnen van pakkende metaforen kan men misschien beter aan dichters overlaten, maar dat terzijde. Hoe dan ook: waar weldenkend Nederland enige tijd tevoren nog te hoop was gelopen tegen de uitwijzing van de kleermaker Gümüs, werd tegen het lot van deze vrouw die niet had bijgedragen aan de bekleding van Neêrlands schaamte niet of nauwelijks geprotesteerd. En zo keerde zij terug naar het continent dat nog altijd geldt als het toonbeeld van de vrije natuur, van dat waartegen de tuin ons in bescherming nemen moet. Waar overduidelijk de dood niet iets is wat je op kunt hangen aan een boom. Hier ligt dat tegenwoordig heel anders.

Het is mogelijk dat Verhelst met *De boom N.* op die mentaliteit commentaar geeft - dat hij om die reden de lezer tot ziende blind verklaart. Dat hij om die reden ook de lezer tracht te doordringen van een besef van zijn funes-

te verlangen naar vergetelheid. Maar heeft dan de dichter met zijn opengeklapte stoeltje van de Westerse gemakzucht een Onbevlekt Ontvangenis beleefd die ons in al zijn loomheid moet bevrijden van die misvatting omtrent de dood? Nu, hij zegt vooraf aan zijn *Hortus Conclusus*:

> Ergens wordt gefluisterd
> (of is het de grond die zindert van de hitte):
> geloof mij niet.
>
> Geloof
> maar
> nooit in mij.
>
> Zo is het beter.

Jezus Christus is klaarblijkelijk moedeloos nog voordat hij geboren moet worden, in die *hortus conclusus van* zijn moeder. Misschien bedoelt Verhelst wel dat we eigenlijk in die tuin waar de boom der negatie staat terug moeten naar Christus. En dan is Hertmans' hyperbewuste postmodernist een kien gecamoufleerde katholiek.

Ik herinner me plots (ik vergeet toch minder dan waartoe ik ben geroepen) dat ik dit stuk begon met een alinea over het woordje ‘paars.’ Ik zie een kardinaal opdoemen - maar ach, wat zeg ik: het was het CDA dat het meest vehement achter die uitzetting stond.

Lucas Husgen is dichter.

Bzzlletin
Proza

Literatuur is kunst!
Over de verrassende Revisor-opvattingen

In *Vrij Nederland* van 14 juli 2001 besprak ik het toen net verschenen nummer van *De Revisor* (nummer 2), dat als titel 'Zoals het is' had meegekregen. In dat nummer van *De Revisor* pleiten de verschillende medewerkers en redacteuren vóór literatuur om de literatuur en wordt er ferm stelling genomen tégen de literatuur die beschrijft wat de schrijver heeft door- of meegemaakt. Ik vond (en vind) het geen goed nummer. Natuurlijk ben ik ook voor de literatuur om de literatuur (wat dat dan ook precies mag betekenen), maar ik stel me tevens op het standpunt dat als je dan toch een pleidooi voor de literatuur wilt houden, je dit ook zo goed mogelijk moet doen. Dus in de vorm van mooie essays die een zekere stilistische kwaliteit hebben, en die fraai van vorm en compositie zijn. Want -en dat ben ik met de heren die in de redactie van De *Revisor* zitten helemaal eens - literatuur ís stijl, vorm en compositie (ik ben geneigd om daar ook inhoud aan toe te voegen, maar laat ik niet overal een punt van maken). Enfin: gevoel voor stijl, vorm en compositie vond ik in de verschillende stukken nauwelijks terug. Mijn bezwaar was dus dat ik de stukken slecht geschreven vond. Inhoudelijk had ik er weinig tegen in te brengen. Het zou ook raar zijn geweest als ik het met de inhoud van de stukken in De *Revisor* oneens was geweest. Immers: de redactie van *BZZLLETIN* (waarin ik zelf zitting heb) had precies een jaar eerder - in een themanummer met als titel 'Autobio' - precies hetzelfde beweerd. En dat was (en is) dus precies mijn tweede bezwaar tegen het nummer van *De Revisor*. het nummer is een slecht uitgevoerde herhalingsoefening. Tot dusver is er niet zo heel veel aan de hand: een literair tijdschrift maakt een nummer met een bepaald thema en een jaar later komt er een ander literair tijdschrift met een nummer met precies hetzelfde thema. Ik meld in *Vrij Nederland* dat ik de tweede poging de minst geslaagde vind (zonder *BZZLLETIN* expliciet te noemen, want zo ordinair ben ik nou ook weer niet). En dan gaat het mis. De redactie van *De Revisor* blijkt kwaad te zijn en voelt zich genoodzaakt in *Vrij Nederland* te reageren. Maar liefst drie man (Menno Lievers, Ilja Leonard Pfeijffer en Allard Schröder) 'slaan terug' (*Vrij Nederland*, 28 juli 2001). 'De polemiek schuwen we ook niet,' schrijven ze dapper. En waar bestaat die polemiek uit? Lievers, Pfeijffer en Schröder branden los: 'We vinden de kritiek van Jeroen Brouwers op *De Revisor* twintig jaar na dato nog steeds bespottelijk.' Dit wordt een rare polemiek. Bedoelen Lievers, Pfeijffer en Schröder nu echt dat Brouwers twintig jaar na dato kritiek heeft gehad op *De Revisor*? Voort gaan ze: 'We gaan het beginselloze gezanik van Arnon Grunberg aan de kaak stellen.' Praatjesmakerij, want iets is pas gedaan als het gedaan is. 'Arie Storm is iemand die al eens een boek uitgegeven heeft gekregen.' Ik heb drie romans gepubliceerd, dat zijn er drie meer dan Pfeijffer en Lievers hebben gepubliceerd, want die staan op een gezamenlijke totaalscore van nul. En voort gaan ze: Arie Storm neemt het op voor 'ambachtsschoolproza, zoals dat beoefend wordt door Karel Glastra van Loon, Kees van Beijnum, Pauline Slot'. Pardon? Waar dan? Jeroen Brouwers heeft er eens op

gewezen dat een polemist ervoor moet zorgen dat de feiten die hij noemt inderdaad kloppen.

‘Literatuur is kunst!’ schrijven Lievers, Pfeijffer en Schröder. Ja, en als je in de regen staat, word je nat. Literatuur is inderdaad kunst, maar dit impliceert niet dat

de brengers van deze blijde boodschap zelf ook automatisch kunst maken. Het bedrijven van een polemiek is tot op zekere hoogte ook als het beoefenen van kunst te beschouwen. ‘Het beheersen van het ambacht is onder alle omstandigheden in elke kunst slechts een minimumvereiste,’ schrijven Lievers, Pfeijffer en Schröder. Dat is misschien wel zo, maar zorg er dan wel voor dat je dat ambacht in elk geval enigszins onder de knie hebt. Kun je geen kip schilderen, dan zul je nooit een Picasso worden. Toon Hermans schreef gedichten zonder dat hij daar een opleiding voor had gevolgd. Zijn zijn gedichten daarom ook goede gedichten?

Ik denk dat bij Lievers, Pfeijffer en Schröder het hart wel op de goede plaats zit. Nu de hersens nog. Arrogantie en praatjesmakerij alleen zijn niet voldoende om van een dilettant een echte kunstenaar te maken. Enig verstand van zaken lijkt me ook wel handig. Misschien kunnen de heren om te beginnen eens ergens een schrijfcursus gaan volgen. Dan gaan we daarna wel eens kijken of ze daadwerkelijk over talent beschikken.

ARIE STORM

Bzzlletin
Poëzie

Wat u puzzelt is de natuur van mijn spel
Over *Het glimpen van* de *welkwiek* van Ilja Leonard Pfeijffer

In zijn veelbesproken essay, ‘De mythe van de Verstaanbaarheid’ (*BZZLLETIN* 274, oktober 2000), beschrijft Ilja Leonard Pfeijffer hoe de magie van twee regels Lucebert, ‘de oude meepse barg ligt / nimmermeer in drab’, voor hem verloren ging, nadat hij de betekenis van ‘meeps’ (zwak, ziekelijk) en ‘barg’ (gesneden mannetjesvarken) opgezocht had. Lexicaal begrip kan het werkelijke begrip in de weg zitten, zo stelt hij. Mij is hij daar even kwijt. Ik zou zeggen: je hebt er een betekenis *bij*. Daarnaast twijfel ik aan de terminologie: Pfeijffer spreekt over ‘het *werkelijk* begrip’, waar hij volgens mij ‘poëtische intuïtie’ bedoelt. Pfeijffer schrijft: ‘Want je kunt bezwaarlijk beweren dat ik het gedicht van Lucebert niet begreep voordat ik meeps en barg had opgezocht. Ik begreep dondersgoed dat de verzen op mij en de hele wereld van toepassing waren.’ Ten eerste kun je in alle gemoedrust wél beweren dat iemand het gedicht van Lucebert niet begrijpt als hij de woorden niet even opzoekt. (Van Lucebert is bekend dat hij aan die woorden kwam door in het woordenboek te zoeken.) Ten tweede kun je je in dezelfde gemoedsrust afvragen of die regels op ‘de hele wereld van toepassing’ zijn. Dat is een beslissing die de lezer zelf neemt, geheel los van het gedicht waar ze uit komen of de auteursintentie. Ten derde zou je je kunnen afvragen waarom die regels niet meer op ‘de hele wereld van toepassing’ zouden kunnen zijn wanneer je ook de lexicale betekenis begrijpt.

Daarnaast spreekt Pfeijffer zichzelf tegen door even later in een analyse van enkele regels van zijn gedicht ‘Het spel en de wolken’ (uit: *Van de vierkante man*, 1998, besproken in Bzzlletin 258) aan te tonen hoe deze regels door zijn ‘moeilijke’, ‘concrete’ manier van schrijven vollopen met ... betekenissen. Tenslotte valt nog op te merken dat de dichter weliswaar gelijk heeft als hij ‘je bent als bambi op het ijs’ concreter noemt dan ‘ik sta wankelend in het leven’, maar de hele reeks door Pfeijffer beschreven associaties (en dat zijn wel degelijk extra *betekenissen*) die door de beelden opgeroepen wordt, is alleen maar mogelijk als de lezer de verwijzing naar Disneys film kan thuisbrengen. Dan alleen zie je met de dichter ‘Bambi met pootjes in alle windrichtingen plat op zijn buik vallen [en pogingen doen] weer op de been te komen.’

Ook in *Het glimpen van de welkwiek* hanteert Pfeijffer exuberante taal. Zijn leestekenloze, ritmische regels vol inversies, hyperbolen, antitheses en apokoinou-constructies zingen er lustig op los ... én haperen, want juist door die stijl, die verregaande gevolgen heeft voor de betekenis, wordt de lezer steeds op het andere been gezet:

klinkers van k

er moet mij iemand bijgelapt want zonder
dat ik zover ik weet gekinkeld had
sta ik terecht voor glasgerinkel prat
op diggels slikken trots en steeds verwonder

vervoeg ik mij zo ik al ergens heen draal
in veelvoud van het dubbel zien bega ik
hongeroedeemtaal want niets is simpel en sta ik
hier oog in oog met u en zeg u tweemaal

de spiegel klikt er moet een kei gekeild
zo'n ongehoorde klinker dat gerijmdheid
in wezen duigt tot duizendvoudig aanschijn

geweld in war is breken goed geweld
dus zit je met de scherven wat mij vrijpleit
dit jury zijn de klinkers die van k zijn

Zonder veel moeite zie ik de situatie - of eigenlijk: de situaties - voor me. Moet je daar zelf ooit een ruitje voor ‘ingekinkeld’ hebben - om het dubbelzinnige gevoel te herkennen: ‘prat / op diggels slikken trots en steeds verwonder’? Pfeijffers taal verbeeldt door de antithetische opsomming prachtig het dubbelhartige gevoel, zowel tijdens als na de wandaad: triomfantelijke trots, schrik, verbijstering. Hetzelfde geldt voor de schoorvoetende eerste regel van de tweede strofe en de beschrijving (in de derde strofe) van het aan diggelen gaan van de geordende wereld, waarin de spiegel nog spiegelde. Tevens compliceert zijn taal het moment, of eigenlijk: de momenten, want de ‘u’ zou ook het spiegelbeeld kunnen zijn en daarmee ‘verdubbelt’ de dichter het moment van de vernietiging van het spiegelbeeld en laat dat samenvallen met het moment van terechtstaan. Vervolgens verheft hij de betekenis nog tot de derde macht door in plaats van ‘spiegeling’ te kiezen voor ‘gerijmdheid’, hetgeen een poëticale betekenis aan het gedicht toevoegt. Het geweld dat uit al die verwarrende momenten opwelt, wordt als ‘goed’ beschouwd. Ook ‘je’ uit de op-één-na-laatste regel is bepaald niet eenduidig. Daar eenmaal aangekomen vallen er in samen: de ‘u’ die de ruitjesingooier ter verantwoording roept, het spiegelbeeld, misschien de ‘ik’ die zichzelf toespreekt en - last but zeker niet least - de lezer. Deze laatste betekenis maakt van ‘mij’: de dichter en die acht zichzelf nu vrijgepleit. Met terugwerkende kracht wordt nu ‘zonder / dat ik zover ik weet gekinkeld had’ uit de eerste strofe ‘begrijpelijk’: het is de dichter die terecht staat voor niet letterlijk te nemen ‘glasgerinkel’: zijn poëzie, die ‘als een kei’ het (spiegel-)beeld van de geordende werkelijkheid ‘tot duizendvoudig aanschijn’ slaat. En dat is wat de dichter in zijn aan de bundel voorafgaande ‘gebruksaanwijzig’ en het eerste, programmatische gedicht al weergaf: ‘ik zal uw helderheid verhelpen’, ‘ik zal voor u / verduisteren’. In de laatste regel van het sonnet slaagt hij er wat mij betreft alsnog in: ‘van k’: van klinken, van kinkelen? Irritatie! - want ik kan Pfeijffers associatie en daarmee de extra betekenis die eventueel opgeroepen wordt, niet plaatsen.

Pfeijffers gedichten getuigen, zowel in de taal als in de onderwerpskeuze, ruimhartig van levenslust en een grote dichterlijke aandrift. Het woord ‘plezierdichter’ krijgt in zijn geval een geheel nieuwe dimensie. Geen onderwerp of versvorm is hem te gortig of hij lijft deze in. Van wijd over de bladzijde uitwaaierende taalexplosies, via sonnetten tot een haiku die - evenals Luceberts ‘sonnet’ indertijd - meteen afrekent met dat - ongetwijfeld naar het idee van Pfeijffer - veel te fijngepenseelde genre:

geen haiku

vlinder in de trein
mijn god dacht ik als daar maar
geen haiku van komt

Die gulzigheid, van iets banaals iets poëtisch willen en weten te maken, is voor een groot deel de kracht van Pfeijffers poëzie, maar vormt tevens een zwakke plek. Wanneer je ‘alles’ op die exorbitante toon bezingt, ligt het risico dat ‘alles’ indifferent wordt op de loer. De barokke toon en woordkeuze wijzen weliswaar op poëtische begerigheid, maar die gretige inzet kan een onderwerp overschreeuwen en dan wordt een gedicht bombastisch. Bij verschillende gedichten (‘uit duizenden’, blz. 45; ‘kammerspiel, blz. 61; ‘kabeltelevisie’, blz. 67) die een seksuele zo niet pornografische strekking hebben, past die onmatige taal op zich wel, maar als de dichter een dialectisch liefdeslied (‘offertorium, blz. 95) in min of meer dezelfde toonaard schrijft, moet hij oppassen dat hij daarmee het laatste gedicht niet besmet.

Maar dit zijn slechts kanttekeningen bij het werk van een dichter die het risico van ‘rondzingen’ willens en wetens neemt en die, als hij schrijft ‘laat alles zinnen zijn’, zowel begeertes als grammaticale eenheden als zintuigen zal bedoelen. Maar ‘zin’ wil ook zeggen: betekenis.

Kraai, zwaluw
Over Gedichten *1960-1997* van Willem van Toorn

Uitgeverij Querido geeft zijn dichters en hun lezers zo nu en dan een cadeautje: prachtig verzorgde (band en stofomslag Harry N. Sierman), gebonden boeken, waar de 'verzamelde gedichten' tot dan toe van de betreffende dichter in opgenomen zijn. In die 'reeks' verschenen: Leonard Nolens, *Hart tegen hart, gedichten 1975-1991* (1992, besproken in Bzzlletin 261); C.O. Jellema, *Gedichten, oden, sonnetten* (1992); Toon Teilegen, *Gedichten 1972-1999* (2000, besproken in Bzzlletin 272), G.J. Resink, *Perifeer en efemeer, Verzamelde gedichten* (2001) en recent: Willem van Toorn, *Gedichten 1960 - 1997* (2001)

Een dergelijke handzame uitgave (met register!) vraagt er om de (tussen-)balans van een dichterschap op te maken. Toen Van Toorn in 1979 *Een kraai bij Siena* publiceerde, gaf hij in het gelijknamige titelgedicht een portret van de dichter die hij dacht te zijn:

> Hoe een kraai vliegt over de heuvels
> bij Siena: een verkreukelde zwarte lap
> boven het koperen landschap.
> Werkt zich rot, denk je van onder af,
> met die averechtse vleugels.
>
> Door de kijker zijn slimme snavel,
> zijn eigenwijs hoofd: hij lapt
> het toch maar. Niet de begaafde
> vlechtwerken boven de stad
> van de zwaluwen - hij blijft een aardse
>
> zitter, die heeft gedacht:
> waarom zij wel verdomme? en is opgestegen
> om zich verbaasd te begeven
> naar dit veel te grote blauw.
>
> Hoe zich deze woorden bewegen
> ongeveer van mij naar jou.

De dichter als zich rot werkende kraai met averechtse vleugels - in tegenstelling tot de begaafde dichters die (achteloos?) dichterlijke vlechtwerken in elkaar sjezen. Van Toorn presenteert hier een bescheiden zelfportret, dat zichzelf echter tegenspreekt. Niet alleen speelt hij een subtiel spel met de 'gevleugelde woorden', maar wie goed leest, ziet dat de kraai er goed mee wegkomt. De dichter *vlecht* door de vergelijking met de kraai nog een andere. De kraai wordt op zijn beurt vergeleken met 'een verkreukelde zwarte lap,' en het daarbij passende werkwoord 'lappen' uit de tweede strofe betekent zowel 'lukken' als 'poetsen'. Achteloos wordt daarmee met terugwerkende kracht 'het koperen landschap' in de glans gezet. 'Kraai', 'ongeveer'? Kom nou!

De dichter is voor zover het zijn onderwerpen betreft inderdaad wél de aardse zitter waar hij zichzelf voor aanziet. Het is opvallend hoe hij gedurende zevenendertig jaar dichterschap zichzelf trouw is gebleven. Vaak gaat het om de spanning tussen binnen- en buitenwereld (er figureren veel huizen en tuinen in zijn poëzie); bundel

na bundel tracht hij zich teweer te stellen tegen de voortgaande tijd (De bundel die deze verzameling afsluit heet dan ook: *Tegen de tijd*). Hij blijft daarbij altijd ‘dicht bij huis’, hij vindt zijn onderwerpen in de intieme nabijheid, die - de preoccupaties bij elkaar opgeteld - nogal eens leiden tot een ‘in memoriam’. Pas in zijn laatste bundel zoekt hij het meer in de wereld van de geschiedenis en de kunst. Titels als *De* aardse *republiek* (1988) en *Het landleven* (1981) zijn veelzeggend.

Het zwaluwachtige zit hem bij Van Toorn in de elegantie van zijn gedichten. Zijn taalgebruik blinkt uit door schijnbare eenvoud en zijn verstechniek is veel geraffineerder dan op eerste gezicht misschien lijkt. Daarbij behoort hij tot de dichters met een prachtige, onnadrukkelijke rijmtechniek. Hij grossiert in subtiele halfrijmen; de bundel willekeurig een paar keer open laten vallen levert deze klinkerrijmen op: stad - betekenen - zeker - vast (blz. 177), heuvels - bruine - struiken - breuken (blz. 231), voet - bomen - over - toe (blz. 232), droom - geruimd - tuin - dood (blz. 314)

Op bladzijde 139 staat ‘Verlaten landgoed 2’ (uit: *Het landleven*):

De lady van de manor is getikt.
Zij geeft ons snel de sleutel van het huis
en schuifelt weg, muisschuwe blik incluis,
achter de haag. De schemering valt dicht.

Haard aangemaakt. Gedaan alsof we thuis
gekomen zijn. We woonden hier
altijd al zeggen spiegels. In het vuur
gezichten van de nacht. Er ritselt gruis

omlaag uit schoorstenen. Ja zacht,
en ja en ja, zegje in bed, waar was
je al die jaren? Grijs als as
ochtendlicht in het raam. Ik wacht

roerloos op de voetstappen langs het pad:
de landheer met de honden, om de pacht.

In zo'n gedicht vallen de thema's van Van Toorn samen. Hij zet de verhouding tussen buiten en binnen effectief op spanning door de verhuurster van de *cottage* iets *gothic* mee te geven. In de laatst vier woorden van de eerste strofe wordt het donker én sluit de deur de buitenwereld af. Voor zolang het duurt, want het gedicht doet sterk denken aan een wachterlied - twee gelieven brengen de nacht door, maar worden door de ochtendstond uit hun tijdelijke paradijs verdreven. In de tweede strofe wordt met het omineuze woord ‘alsof’ alvast een voorschot op het tijdelijke van de komende nacht genomen. De slotregel van die strofe, die overloopt in de volgende strofe, laat zien dat het onmogelijk is de wereld geheel buiten te sluiten. Na de decent beschreven liefdesnacht wordt het taalgebruik zeer efficiënt: in drie woorden (‘grijs als as’) is niet alleen de nacht voorbij, maar is ook het eerder ontstoken (liefdes-)vuur volkomen gedoofd. In andere wachterliederen wil nog wel eens de zon opkomen, maar Van Toorn verstrekt een koud ontwaken. In de effectieve witregel na ‘Ik wacht’ is het wachten op de buitenwereld die een eind aan alle illusies zal maken: het is maar gehuurde tijd.

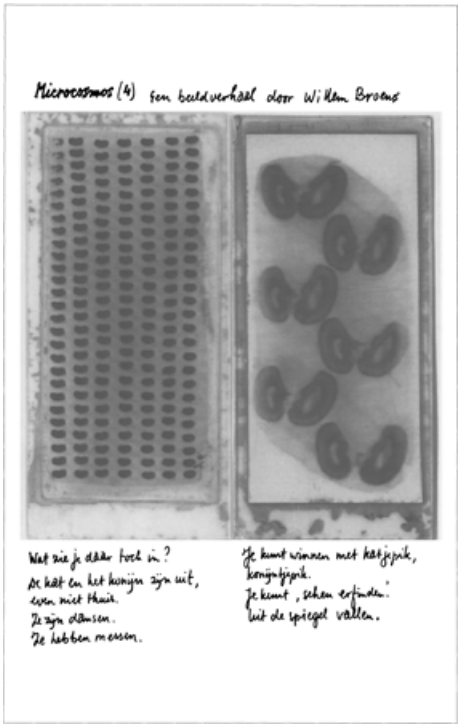
En daarin leven we allemaal. In *Dooltuin* staat een afdeling tuinen: van een ‘tabula rasa’ tot de laatste tuin van de moeder. Veel huizen en tuinen in het werk van Van Toorn zijn afgeleid van het tijdloze paradijs waaruit de mens verdreven is. De dichter herschept in zijn gedichten de tijdloze plekken, maar laat de werkelijkheid er doorheen kieren: voor zijn moeder is hij de zoon die taal *zoekt* waar zij nog in blijven kan:

Wij zijn hier maar even, een onrust
die tast in de stilte naar taal,
een wet om de angst te beheersen.
Lees maar. Wij hebben bestaan.

RON ELSHOUT

Ilja Leonard Pfeijffer, *Het glimpen van de welkwiek*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2001.
Willem van Toorn, *Gedichten I960-1997*, Uitgeverij Querido, Amsterdam, 2001

[Microcosmos 4 - Willem Broens]


Microcosmos (4) een beeldverhaal door Willem Broens
Wat zie je daar toch in?
Je kunt winnen met katjespik,
konijntjespik.
Je kunt ,schem erfinden.
uit de spiegel vallen.

Register van de dertigste jaargang
Nummers 274 t/m 278 - 2000-2001

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister Wij zijn ervan uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poezie, proza of essay.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld.

BOON, Adri
Pessoa, Fernando 'De zeevaarder' *278/35*

LEMMENS, Harrie
Pessoa, Fernando (over zijn proza) 278/48

PESSOA, Fernando
DE ZEEVAARDER (toneel) 278/16
zie BLOEM, Rein
zie BOEF, August Hans den
zie BOON, Adri
zie BROENS, Willem
zie BZZLLETIN 278
zie ELSHOUT, Ron
zie EYMERS, Hester
zie KEMPEN, Yves van
zie LEMMENS, Harrie

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Harrie Lemmens over Fernando Pessoa heeft geschreven - en wel in het bijzonder over het proza van Pessoa - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 278 op pagina 48; vervolgens dat Fernando Pessoa een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in dit geval is het een toneelstuk dat je in nummer 278 op pagina 16 aantreft. Bij Fernando Pessoa vind je verschillende verwijzingen; als je op zoek bent naar het artikel over het proza van Pessoa moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Lemmens, Harrie), zoals je eerst bij Adri Boon moet kijken om te vinden waar en wat deze over Fernando Pessoa heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 278 op pagina 35 een artikel van zijn hand over het toneelstuk *De zeevaarder* zult aantreffen Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

B

BALKT, H.H. ter

zie ELSHOUT, Ron
BASTELAERE, Dirk van
zie ELSHOUT, Ron
BECKETT, Samuel
zie KEMPEN, Yves van
zie KOSTERS, Onno
BEURSKENS, Huub
Kregting, Marc 274/92
BLOEM, Rein
ENIGE DRAKEN 275/63
Faverey, Hans 274/44
Liederen van Middeleeuwse troubadours 277/51
Pessoa, Fernando ‘XX’ *278/104*
BOEF, August Hans den
Pessoa, Fernando 278/123
BOISSEVAIN, Charles
zie SUPHEERT, Roselinde
BOOG, Marc
zie ELSHOUT, Ron
BOON, Adri
Pessoa, Fernando ‘De zeevaarder’ *278/35*
BOUAZZA, Hafid
DE GHOEL (over monsters in de literatuur) 275/12
BROENS, Willem
MICROCOSMOS 1 276/95
MICROCOSMOS 2 277/128
MICROCOSMOS 3 278/150
HIJ ZIET DE WERKELIJKHEID ÉÉN VOOR ÉÉN 278/77
SEHEN ERFINDEN 1 274/134
SEHEN ERFINDEN 2 275/96
BROUWERS, Jeroen
zie ELSHOUT, Ron
BUELENS, Geert
VANOP DE HOGE BRUG (over poezie) 274/37

C
CHATEAUBRIAND, F.-R.
zie KESTEREN, Ronald van

D
DAALEN, Maria van
Pessoa, Fernando 278/106
DIJKHUIZEN, Jan Frans van
Heaney, Seamus ‘Mycenea lookout’ *en de latere gedichten (i.s.m. Perro de Jong) 276/3*
DUINKER, Arjen
Pessoa, Fernando ‘XXIV’ *278/102*

E

ELSHOUT, Ron
Balkt, H H ter ‘In de waterwingebieden’ *274/128*
Bastelaere, Dirk van ‘Hartswedervaren’ *278/146*
Boog, Marc ‘Alsof er iets gebeurt’ *276/91*
Brouwers, Jeroen ‘Geheime kamers’ *276/89*
Gilliams, Maurice ‘Ik ben Elias’ *275/90*
Gilliams, Maurice ‘Verzamelde gedichten’ *275/92*
Godijn, Wouter ‘Alle kinderen zijn van glas’ *275/93*
Hertmans, Stefan (over zijn poezie) 274/24
Lehmann, L. Th. ‘Gedichten 1939-1998’ *277/123*
Mulisch, Harry ‘Siegfried. Een zwarte idylle’ *277/122*
Noordstar, J.C. ‘De zwanen & andere gedichten, & proza’ *278/148*
Pareau, N E M ‘Sonnetten & andere gedichten, & proza’ *278/148*
Pessoa, Fernando en Kopland, Rutger 278/110
Reints, Martin ‘Tussen de gebeurtenissen’ *274/130*
Stassijns, Koen ‘Zwijghout’ *276/93*
Toekomst voor de Middeleeuwen? 277/19
Wittenbols, Peer ‘Slaapschuld’ *277/125*
ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BECKETT, Samuel
zie ROWLING, J.K.
zie HEANEY, Seamus
zie McDONAGH, Martin
zie YEATS, Jack B.
zie YEATS, William B.
EYMERS, Hester
Pessoa, Fernando 278/3

F
FAVEREY, Hans
zie BLOEM, Rein
FRANSTALIGE LITERATUUR
zie CHATEAUBRIAND, F.-R.

G
GILLIAMS, Maurice
zie ELSHOUT, Ron
GLASTRA VAN LOON, Karel
zie STORM, Arie
GODIJN, Wouter
zie ELSHOUT, Ron
GROENEWEGEN, Hans
Wijnberg, Nachoem M 274/61
GRONINGEN, Joris van
Uitgevers over het succes van de Middeleeuwen 277/13

H
HEANEY, Seamus
TWEE SONETTEN 276/12

zie DIJKHUIZEN, Jan Frans van
HELM, Frans van der
Rowling, J K (over monsters in haar werk) 275/73
HERTMANS, Stefan
zie ELSHOUT, Ron
HüSGEN, Lucas
DE GOEDZAK VAN DE BERGEN 275/82
HUYSMANS, J.K.
HET MONSTER (over monsters in de kunst) 275/3

I
IERSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 276

J
JEUGDLITERATUUR
zie ROWLING, J.K.
JONG, Perro de
Ierse poezie na Heaney 276/18
zie DIJKHUIZEN, Jan Frans van
JONGEN, Ludo
De Middeleeuwen in de film 277/99

K
KEMPEN, Yves van
ALTIJD DE MIDDELEEUWEN 277/3
DE RAADSELTUINEN VAN BOMARZO 275/30
Beckett, Samuel 276/46
Pessoa, Fernando en Saramago, José ‘Het jaar

van de dood van Ricardo Reis' *278/135*
ESTEREN, Ronald van
Chateaubriand en de romantische Middeleeuwen 277/79
KOENEGRACHT, Frank
Pessoa, Fernando 278/101
KOPLAND, Rutger
Pessoa, Fernando 'XXVIII' *278/108*
zie ELSHOUT, Ron
KOSTERS, Onno
Yeats, Jack Butler en Beckett, Samuel 276/53
KREGTING, Marc
VIER GEDICHTEN 274/88
Waal, Henk van der 274/116
zit BEURSKENS, Huub
KRUITHOF, Jacques
Over zijn historische roman 'Houduif' *277/28*
KUIPER, Willem
De Middeleeuwen en de nieuwe media 277/113

L
LEHMANN, L. Th.
zie ELSHOUT, Ron
LEMMENS, Harrie
Pessoa, Fernando (over zijn proza) 278/48

M
McDONAGH, Martin
LONESOME WEST (fragment uit De Leenane trilogie) 276/80
zit MELENS, Kurt
MELENS, Kurt
McDonagh, Martin 276/78
MIDDELEEUWSE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 277
MIK, Edzard
zie STORM, Arie
MONSTERS IN DE LITERATUUR
zie BZZLLETIN 275
MULISCH, Harry
zie ELSHOUT, Ron

N
NIJS, Pieter de
HEILIGEN EN MONSTERS 275/43
NOORDSTAR, J.C.
zie ELSHOUT, Ron

O
OFFERMANS, Cyrille
Pessoa, Fernando ‘Het boek der rusteloosheid’ *278/65*

P
PAREAU, N.E.M.
zie ELSHOUT, Ron
PESSOA, Fernando
DE ZEEVAARDER (toneel) 278/16
zie BLOEM, Rein
zie BOEF, August Hans den
zie BOON, Adri
zie BROENS, Willem
zie BZZLLETIN 278
zie ELSHOUT, Ron
zie EYMERS, Hester
zie KEMPEN, Yves van
zie LEMMENS, Harrie
zie OFFERMANS, Cyrille
zie SCHOTANUS, Yke
PFEIJFFER, Ilja Leonard
DE MYTHE VAN DE VERSTAANBAARHEID (over zijn poezie) 274/74
VUURVOGEL (gedicht) 274/85
POëZIEKRITIEK
zie REUGEBRINK, Marc
POLAK, Esther
HOE BETRAP IK EEN MONSTER 275/39
PLAKKEN EN KNIPPEN ALS EEN
MIDDELEEUWER 277/93
PORTUGESE LITERATUUR
zie PESSOA, Fernando

R
REINTS, Martin
zie ELSHOUT, Ron
REUGEBRINK, Marc
WELKOM IN BABEL (over poeziekritiek) 274/3
ROLAND HOLST, Adriaan
zie SUPHEERT, Roselinde
ROWLING, J.K.
zie HELM, Frans van der

S
SCHOTANUS, Yke
Pessoa, Fernando (in de Nederlandse poëzie) 278/85
SCHOUTEN, Rob
Verhaar, Theo 274/109
SEPERS, Henry

HET FEEST VAN DE MOLLEN (fragment) 277/50
PRONKENDE EN GRUWELIJKE
OPENBAARHEID 277/40
SLOTEN, Johanneke van
Wagner, Richard (over monsters in zijn werk) 275/84
SMINK, Peter
zie STORM, Arie
SOEPBOER, Albertina
Pessoa, Fernando 278/107
STASSIJNS, Koen
zie ELSHOUT, Ron
STORM, Arie
LANDING VAN MONSTER IN TUIN 275/53
Glastra van Loon, Karel 'Lisa's adem' *278/144*
Mik, Edzard 'Laatste adem' *278/144*
Modern Iers proza in vertaling 276/75
Smink, Peter 'Passage' *274/132*
SUPHEERT, Roselinde
Charles Boissevain en Adriaan Roland Holst over W.B. Yeats 276/65

T
TIGGES, Wim
Het Iers en de moderne Ierstalige literatuur 276/33

V
VERGEER, Koen
FAFNER, DER WILDE WURM 275/69
VERHAAR, Theo
zie SCHOUTEN, Rob
VOGELAAR, Jacq
OVER HET CONCIPIeREN, DRAGEN EN BAREN VAN MONSTERS 275/19

W

WAAL, Henk van der
zie KREGTING, Marc
WAGNER, Richard
zie SLOTEN, Johanneke van
WIJNBERG, Nachoem M.
zie GROENEWEGEN, Hans
WITTENBOLS, Peer
zie ELSHOUT, Ron

Y
YEATS, Jack B.
zie KOSTERS, Onno
YEATS, William B.
zie SUPHEERT, Roselinde

Z

ZWETSLOOT, Olaf
Van volkspredikers tot Ice T en Ilja Leonard Pfeijffer 277/69

[Nummer 280]

Voor de lezers
van de redactie

In dit nummer van BZZLLETIN staat het werk centraal van verschillende Nederlandstalige auteurs die op het gebied van het literaire essay de laatste decennia toonaangevend zijn geweest. Deze serie ‘portretten’ opent met een essay over de nestor in dit gezelschap, S. Dresden. Daarna komt het essayistisch werk aan bod van Jeroen Brouwers, Cyrille Offermans, Stefan Hertmans, Piet Meeuse, Patricia de Martelaere en Joost Zwagerman.

In het openingsartikel van dit nummer nemen August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen de essayistiek van de roemruchte Forum-essayisten Ter Braak en Du Perron onder de loep, terwijl Camiel Hamans dit nummer besluit met enkele overwegingen over de popularisering van de literaire essayistiek.

August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen
Bij gebrek aan religie
Het onzekere Forum-essay

Het zoogenaamde essay is de *eenvoudigste* en tegelijk de *gecompliceerdste* litteraire: vorm, die zich denken laat.'

Menno ter Braak, 'Het essay als litteraire vorm', *Letterkundig Jaarboek Erts 1930*, p.141

'De grote beoefening door z.g. jongeren van het essay, is kenmerkend voor een periode van onzekerheid, waarin bovendien alles in de scheppende kunst reeds gedaan lijkt.'

Dertiende stelling bij E. du Perron, *Uren met Dirk Coster* (1933) Wat een hardnekkige mythe: het *Forum*-essay. Na de Tweede Wereldoorlog construeerden epigonen en bewonderaars van de in mei 1940 overleden essayisten Menno ter Braak en E. du Perron met terugwerkende kracht het ideaalbeeld van een persoonlijke, erudiete - maar niet academische, polemische - maar niet vulgaire, politieke - maar niet partijgebonden manier van schrijven. Hoe graag we het ook zouden willen, we kunnen geen concreet voorbeeld van zo'n essay aanwijzen dat én in het tijdschrift *Forum* (1932-1935) is gepubliceerd én volledig beantwoordt aan die naoorlogse mythologie. Evenmin bestaat er een samenhangend betoog van Ter Braak of Du Perron (die nu eenmaal het meest met *Forum* worden geïdentificeerd) waarin die mythische criteria worden geëxpliciteerd.

Over de mythe van het *Forum*-essay zijn in de loop der tijd al wel eerder tegengeluiden te horen geweest. Victor E. Van Vriesland, in de jaren 1934-1935 Ter Braaks mederedacteur bij *Forum*, wordt, net als H. Marsman, S. Vestdijk en anderen, door het protestantse blad *Opwaartsche Wegen* geënquêteerd naar zijn mening 'omtrent karakter en peil van het creatief proza der laatste tien jaren (1926-1936) in ons land'. In december 1937 kijkt Van Vriesland in het kader van die enquête - zonder hen te noemen - op de volgende manier terug op het werk van Ter Braak en Du Perron: '[...] meer dan dit ooit het geval is geweest werd het betoog tot kunstvorm verheven. Hiermee in verband staat de gelijktijdig ontstane persoonlijkheidscultus. De vertegenwoordigers van deze richting hadden (en hebben) met het bovengenoemde

“barok” gemeen, dat zij zakelijk en romantisch tegelijk waren, zakelijk in hun anti-aesthetisme, romantisch in hun verheerlijking van de persoonlijkheid als eenigen of voornaamsten maatstaf in de litteratuur’ (p. 340).

De politicus en publicist Sal Tas keert zich al direct na de Tweede Wereldoorlog tegen bovengenoemde mythe. Met Jacques de Kadt en hem hadden Ter Braak en Du Perron rond 1940 zelfs nog een tijdschrift willen beginnen,[1] maar in zijn *Een critische periode* (1946) stelt Tas: 'Door de antidogmatische methode van Ter Braak en Du Perron, in de vorm die zij er aan gaven, te accepteren als een vaststaand feit of een complex van beoordelingen, die niet voor wijzigingen vatbaar zijn, maakt men er een dogma van. Dat is een vorm van literair verraad.' (p. 6).

Vijf jaar na de oorlog omschrijft de jurist en literator H. Drion het essayistische proza van Ter Braak als sterk demagogisch en inconsequent, als acrobatiek en geestelijke valsemunterij, getoverd uit een goochelhoed met driedubbele bodem. De 'onverschilligheid jegens het apparaat der logica' die Ter Braak in *Politicus zonder partij* (1934) verheerlijkt, beschouwt Drion juist als een negatieve eigenschap.[2] Later - maar dan bevinden we ons al binnen het terrein der wetenschap - is er onder anderen door W. Drop op gewezen dat die essays van Ter Braak niet beantwoorden aan de eisen van een valide argumentatie.[3]

Maar daar gaat het niet om, zullen de *Forum*-adepten tegenwerpen, het gaat om het nog steeds *leesbare* proza van Ter Braak en Du Perron. Du Perron is destijds vaak verweten dat zijn vijf in eigen beheer uitgegeven *Cahiers van een lezer* (1928-1929) geen literatuur of literaire kritiek zouden bevatten, maar slechts journalistiek zouden zijn. In de door Du Perron vervolgens onder vrienden en kennissen georganiseerde enquête zei Greshoff wat badinerend: 'Alles wat direkt is neergeschreven, wat niet moeizaam in elkaar is gezet, is voor Holland geen litteratuur, en wat geen litteratuur is, is journalistiek. Coster schrijft literatuur, de kritieken van Marsman zijn als literatuur geschreven,'[4] een opvatting die hij op serieuzer toon in zijn *Currente calamo* (1930) uitwerkte. Zijn conclusie aldaar luidt: 'Het proza van E. du Perron, die lak heeft aan opvoedkunde, aan voorlichting, inlichting, oplichting, verlichting, die schrijft voor zijn pure plezier, is, ík kan het niet helpen, litteratuur [...].' (p. 47)

Toch berust ook die leesbaarheid grotendeels op een mythe. Neem het veelgeroemde *Politicus zonder partij* (1934) van Ter Braak bijvoorbeeld, waarvan alleen het eerste hoofdstuk ('Een schrijver na zijn dertigste jaar') een jaar na voltooiing in december 1933 in *Forum* verschijnt en dat is opgedragen aan Du Perron en zijn echtgenote. Dit lange essay bevat een aantal inspirerende passages, maar is anno 2001 voor het overgrote deel onleesbaar, terwijl het voor Ter Braaks doen uiterst persoonlijk is geschreven. Zijn kompaan Du Perron schrijft van het begin af aan veel toegankelijker, maar diens manier van argumenteren is vaak tamelijk kinderachtig en tendentieus. Greshoff had echter gelijk: een uitzondering op de onleesbaarheid vormen sommige

1. Jacques de Kadt, 'Herinneringen aan een nooit verschenen tijdschrift', *Tirade* 193-194 (januari-februari 1974), p. 90-103.
2. H. Drion, 'Emigrant uit Domineesland', *Libertinage* 3 (1950) 6, p. 401-413. *Libertinage* beschouwde zich zelf min of meer als de opvolger van *Forum*; het stond onder redactie van onder anderen H van Galen Last, H.A. Gomperts, Jacques de Kadt en Elisabeth du Perron-de Roos.
3. W. Drop, 'Logische en niet logische essayistiek, gedemonstreerd aan de eerste paragraaf van *Het démasqué der schoonheid*', *Studia Neerlandica* 3 (1970), p. 60-76.
4. E. du Perron, *Cahiers van een lezer* 5, [Brussel 1929], p. 12.

recensies en vooral losse stukjes - ‘panoptica’, ‘blocnotes klein formaat’, dagboekachtige notities, kortom, de *columns* van de jaren dertig, vaak geschreven in de parlando-stijl die ook de poëzie van Du Perron (en ook de latere Greshoff zelf) kenmerkt. Hoe belangrijk iemand als Du Perron in opvoedkundige zin zijn later in Greshoffs *Groot Nederland* voortgezette blocnoteaantekeningen vond, blijkt uit wat hij op 13 februari 1938 aan Ter Braak schrijft: ‘Ik merk dat de Blocnotes in *G.N.* op hun eind loopen. [...] Ik heb alles genummerd wat ik nu bijeen heb [...]; er kan nog wel wat worden geschrapt, hoewel niet te veel, om het dagboekkarakter niet te verliezen en er het air aan te geven van een collectie aforismen! Ik wil proberen dit boek tóch uit te geven, juist nu het nog actueel is. [...] Maar wil *jij* er dan een inleiding voor schrijven, om den Hollander te leeren hoe hij 't aan moet pakken en wat het *is*: dwz. niet het leerzame proza van Huet en zoo?’[5.]

Polemisch?

Het heeft dus weinig zin om de vier jaargangen *Forum* na te pluizen om een perfect voorbeeld van het *Forum*-essay te vinden. Dat vond later zelfs H.A. Gomperts, een van de meest fervente discipelen van Ter Braak en Du Perron. Gomperts stelt dat het misleidend is exact na te gaan wat er precies in het tijdschrift heeft gestaan, omdat het beeld in de receptie veel meer bepaald is door wat er destijds en later door de leidende figuren van het blad is gepubliceerd.[6.] Elders noemt hij *Forum* ‘het meest polemische tijdschrift van onze literatuur’.[7.]

Maar ook dat betwijfelen wij. Was *Forum* wel zo'n polemisch tijdschrift? Wie de moeite neemt de vier jaargangen van *Forum* door te bladeren ziet veel poëzie, korte verhalen, romans als *Dr. Dumay verliest van* Ter Braak en *Else Böhler, Duitsch dienstmeisje* van S. Vestdijk, *Het verboden rijk* en *Het leven op aarde* van J. Slauerhoff, *Kaas* van Willem Elsschot, *Celibaat* van Gerard Walschap en delen van *Het land van herkomst* van Du Perron.

Buiten deze in *Forum* gepubliceerde fictie vinden we een heterogene hoeveelheid anderssoortig proza, zoals de korte stukjes die we hierboven als de columns van de jaren dertig kenschetsten, en ten slotte lange essays, vaak over verschillende afleveringen van *Forum* verspreid, die niet speciaal voor het tijdschrift waren geschreven, want waarvan de boekversie al wordt aangekondigd. Vormen dié stukken het wezen van de *Forum*-essayistiek? De cerebrale essays van Ter Braak? De polemische baldadigheden van Du Perron? De diepgravende stukken van Vestdijk? Of hebben we een ruimere kring op het oog waartoe ook Elisabeth de Roos, J. Greshoff en H. Marsman behoren? *Forum* bevat daarnaast veel eenmalige bijdragen, van uiteenlopende schrijvers als M.R.J. Brinkgreve, Jan Engelman, Jacques Gans, J. van

5. Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940*, dl. 4, Amsterdam 1967, p. 249.
6. H.A. Gomperts, *De geheime tuin*, Amsterdam 1963, p. 131.
7. H.A. Gomperts, *Jagen om te leven. Essays*, Amsterdam 1949, p. 193.

Gelderen, A. Roland Holst, Jan Romein en Henrik Scholte. Van halfbakken medestanders tot uitgesproken tegenstanders derhalve, die we toch niet tot de *Forum*-kring kunnen rekenen. En dan zijn er nog de Vlamingen in *Forum*, met hun eigen deelredactie en hun eigen (rooms-katholieke) dynamiek die uiteindelijk tot het einde van het tijdschrift heeft geleid.

Maar hebben we het soms niet over het tijdschrift in engere zin, maar over een mentaliteit? Is wat de essayisten in *Forum* bindt misschien hun virtuele lidmaatschap van de amorfe groep 'vrij zwevende intellectuelen'?[8.]

We moeten dan misschien kijken naar Ter Braaks bijdragen aan *Het Vaderland* vanaf half november 1933 als hij kunstredacteur is geworden.[9.] Een deel van die artikelen is niet in Ter Braaks *Verzameld werk* terechtgekomen. Hij berijdt in zijn *Vaderland*-bijdragen zijn stokpaardjes, zoals in een recensie die hij op 24 december 1933, dus kort na zijn aantreden bij de krant, aan Arthur van Schendels *De waterman* (1933) wijdt. Daarin poneert Ter Braak bijvoorbeeld: 'Al deze vorm-criteria [...] zijn volkomen bijzaak, zoodra een eerste rangs-persoonlijkheid zich van den vorm bedient.' Het meest opvallend in zijn artikelen in *Het Vaderland* zijn echter Ter Braaks essayistische aanlopen tot zijn eigenlijke recensie, die vaak nauwelijks met het te bespreken boek te maken hebben. Dat ambieerde Ter Braak ook kennelijk niet. Al kort na zijn aanstelling schrijft hij op 18 november bijvoorbeeld met veel dédain aan Du Perron: 'Ik lees die boeken van de Schartens c.s. eenvoudig niet; ik ruik ze, snoep even van de inhoud en maak er een stukje woorden over.'[10.]

Er bestaat een soort *Forum avant la lettre*: de door A.A.M. Stols uitgegeven reeks 'Standpunten en Getuigenissen'. Weliswaar maakt ook een enkel deel van Nijhoff of Anthonie Donker (Costers schildknaap bij *De Stem*) deel uit van deze tiendelige reeks, maar die wordt voorts bevolkt door Marsmans *Kort geding* (1931), *Afscheid van domineesland* (1931) en *Man tegen man* (1931) van Ter Braak, Du Perrons *Voor kleine parochie* (1931), *Vriend of vij- and* (1931) en *Tegenonderzoek* (1933), en Greshoffs *Spijkers met koppen* (1931) en *Voetzoekers* (1932). De reeks is voor Stols een beetje een 'fremdkörper', want aan essays heeft hij niet veel op zijn fondslijst staan. De verschijning van 'Standpunten en Getuigenissen' moet, als het al niet met de komst van *Forum* te maken heeft, dan toch in elk geval gezien worden als een voorbeeld van de toenemende belangstelling voor essayistiek, en knabbelt daarom aan de mythe van de uniciteit van het *Forum*-essay als genre. Als Henrik Scholte, een van Ter Braaks vroegere collega's bij *De Vrije Bladen*, in februari 1932 de dan verschenen delen in de reeks van Ter Braak, Marsman en Du Perron gezamenlijk bespreekt in *Critisch Bulletin*, wijst hij erop dat de overvloedige poëtische productie van de jaren 1920-25 vervolgens is afgewisseld door vijf jaar 'litteraire duels'. Hij ziet het essay als genre dus al ver

8. Zie voor dit aan de socioloog Karl Mannheim (1893-1947) ontleende begrip: André van Oudvorst, *Menno ter Braak als woordvoerder van de intellektuelen. Een literatuursociologische benadering*, Amsterdam 1980.
9. Zie voor Ter Braaks bijdragen aan *Het Vaderland*: P.F. Schmitz, *Kritiek en criteria. Menno ter Braak en het literaire waardeoordeel*, Amsterdam 1979; en Ton Anbeek, 'Ter Braak als criticus', *Forum der Letteren* 36 (1995) 3, p. 193-200.
10. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling*, dl. 2, Amsterdam 1964, p. 224.

vóór *Forum* binnen de literatuur de overhand krijgen. Met name bij Ter Braak en Du Perron ziet Scholte dat 'het verwerven eener persoonlijkheid zoozeer de overheerschende factor voor het essay als subjectieve "zelfbevrijding" geworden is, dat creativiteit en critiek vermengd en niet meer ongestraft gescheiden worden'. Hij vindt dat Ter Braak zich in deze serie onderscheidt door 'de genadelooze, tragische en in zijn consequenties bijna pathologische wijze, waarop hij het aan toevallige aanleidingen gebonden essay in dienst stelde van het persoonlijk conflict.' Ter Braaks strijd tegen domineesland heeft Du Perron in Scholtes ogen nooit hoeven te voeren: 'In hem [...] is de "zelfbevrijding" van Ter Braak van stonde af aan tot "zelfbewustzijn" geworden.' (p.38-41).

Vormverafgoding

Misschien moet het wezen van de *Forum*-esszyistiek getraceerd worden via een omweg. Waarom wilden Ter Braak, Du Perron en Maurice Roelants in 1931 zo graag een eigen tijdschrift? Wat stond hen tegen in het heersende literaire klimaat? En hoe keek de buitenwereld aan tegen de in en buiten *Forum* gepubliceerde essays van de tot de kring rond *Forum* gerekende schrijvers?

Vóór de oprichting van *Forum* woedt de befaamde discussie over *Prisma. Bloemlezing uit de Nederlandsche poëzie na 1918* (1930), die door Ter Braaks vriend D.A.M. Binnendijk was samengesteld als tegenwicht voor de niet lang daarvoor verschenen derde druk van Dirk Costers gezaghebbende *Nieuwe geluiden. Een keuze uit de poëzie van na den oorlog* (1927). Vooral Ter Braak stelt zich heftig teweer tegen de vormverafgoding die hij in Binnendijks inleiding en keuze ontwaart en waarachter hij de schim van Martinus Nijhoff vermoedt, maar ook Du Perron doet tijdens de discussie een duit in het zakje.[11.] Nog in april 1932 schrijft Du Perron aan Ter Braak: 'Simon Vestdijk werkt hier aan een groot essay over Emily Dickinson dat hij nu al *Em. Dick. en de moderne poëzie* heeft genoemd, omdat hij er allerlei kwesties in aanroert, en zelfs uitgebreid behandelt, betreffende poëzie in het algemeen; sommige stukken, lijnrecht tegen de theorie van Nijhoff, zullen je zéér bevallen. De stijl moet hij nog wat soepeler (minder professoraal) maken [...]. Het is naar den geest heelemaal een stuk voor ons.'[12.]

Forums 'grootste trouvaille', zoals Du Perron Vestdijk noemde, wordt na de opheffing van *Forum* door Du Perrons aartsvijand Dirk Coster voor de redactie van *De Stem* gevraagd. Vestdijk zei later weliswaar niets voor de 'richting' van dat tijdschrift gevoeld te hebben, maar heeft het aanbod waarschijnlijk vooral afgeslagen omdat hem nadat Ter Braak had geweigerd inmiddels ook het redacteurschap van *Groot Nederland* ten deel was gevallen.[13]

11. L. Mosheuvel, 'Over de historische context van *Prisma*', *Studia Neerlandica* 3 (1970), p. 77-94.
12. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling*, dl. 1, Amsterdam 1962, p. 179.
13 Theun de Vries, *Hernomen konfrontatie met S. Vestdijk Brieffragmenten en gesprekken*, Amsterdam 1968, p. 108.

De *Prisma*-discussie zorgt voor een waterscheiding in letterkundig Nederland[14.] en leidt ertoe dat Ter Braak zijn bentgenoten bij *De Vrije Bladen* vaarwel zegt en in november 1931 *Forum* opricht. In 1933 zal Ter Braak in een interview verklaren: 'Mijn mederedacteuren en ik hadden eenzelfde afkeer van de heersende poëzieoverschatting, en wij waren bovendien van mening dat er plaats was voor een tijdschrift, dat zich niet aan de betrekkelijk engliteraire grenzen der "Vrije Bladen" zou behoeven te houden [...]'. Verderop in hetzelfde vraaggesprek vertrouwt hij zijn interviewer over Du Perron nog het volgende toe: 'Onze samenwerking als redacteuren van "Forum" berust o.a. op onzen gemeenschappelijken afkeer van een typisch nationaal verschijnsel: de "halfzachtheid", het symbool van de geestelijke zelfverheffing zonder aanvaardbare reden.'[15.]

Ondogmatisch

Ondanks de hierboven beleden afkeer van *De Vrije Bladen*, is Ter Braak in de aanloop tot *Forum* druk doende de dan bestaande crisis in dit jongerentijdschrift te bezweren.[16] Aanvankelijk zou hij deel uitmaken van de redactie van een nieuw tijdschrift, een weekblad in de geest van H.L. Menckens *The American Mercury*, dat Everard Bouws bij uitgeverij Nijgh & Van Ditmar van zijn vriend Doeke Zijlstra wilde uitgeven; als andere redactieleden had Bouws Du Perron, Slauerhoff en Van Vriesland in gedachten.[17.] Na het mislukken van dit plan, wordt in juni 1931 toch weer een poging ondernomen de redactie van *De Vrije Bladen* te vernieuwen. Ter Braak behoort tot de potentiële redacteurs, met Du Perron, Marsman, Van Vriesland en Van Wessem.[18.] Volgens sommigen van zijn vrienden die zich opzij gezet voelen door zijn vriendschap met Du Perron, heeft Ter Braak het plan bewust getorpedeerd.[19.] Ter Braak en Du Perron richten vervolgens *Forum* op, maar overwegen nog wel Marsman bij hun tijdschrift te betrekken. Marsman, die in de *Prisma*-discussie door Du Perron voor rotte vis was uitgemaakt, omdat hij 'de chef van den heer Binnendijk' zou zijn! Over deze Marsman schrijft Ter Braak op 25 augustus 1931 aan Du Perron: '[...] de aanwezigheid van Marsman in de redactie zou voor ons zelf een stimulans zijn, om ondogmatisch te blijven, terwijl, aan de andere kant, een gemeenschappelijk programma zeer wel te formuleeren is'.[20.] Twee jaar later, aan het einde van de tweede jaargang, verkeert *Forum* zelf in een crisissituatie. Dan worden er zelfs serieuze plannen gesmeed *Forum* te laten fuseren met *De Vrije Bladen*. Dat lukt evenmin. Bovendien trekt Du Perron zich dan uit de redactie van *Forum* terug, al zal hij wel

14. J.J. Oversteegen, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Amsterdam 1969.
15. G.H. 's-Gravesande, *Sprekende schrijvers*, Amsterdam 1935, p. 162, 163.
16 Willem Mooijman (red.), *Forum Brieven, citaten, dokumenten en knipsels*, [Den Haag] 1969; en Trudy Sas, 'Forum en De Vrije Bladen', *SIC* 4(1989) 4, p. 4-20.
17. Léon Hanssen, *Sterven als een polemist. Menno ter Braak 1930-1940*, Amsterdam 2001, p. 13-14.
18. Sas, 'Forum en De Vrije Bladen', p. 12.
19. Hanssen, *Sterven als een polemist*, p. 27-28.
20. [Menno ter Braak], 'Twee brieven aan E. du Perron', *Tirade* 193-194 (januari-februari 1974), p. 115

een van de gezichtsbepalende medewerkers blijven. In dit stadium is er ook nog sprake van dat Ter Braak overstapt naar de redactie van *Groot Nederland*, waar J. Greshoff sinds een aantal jaren de

scepter zwaait en dat zich dan net probeert te verjongen. Weer enkele jaren later, als *Forum* eind 1935 ophoudt te bestaan, wordt hevige moeite gedaan de erfenis van het tijdschrift te behouden in *Groot Nederland*. Tijdens de heftige pleidooien die Greshoff tegenover zijn mederedacteur Frans Coenen houdt om te proberen Ter Braak aan de redactie toe te voegen, zegt Coenen op een gegeven moment onder meer: 'Sympathiek vond ik hem nooit. Maar een paar jaar geleden was dit toch minder en dacht ik, toentertijd zeer onder den indruk de innovatie van G.N. vooral niet te mogen tegenhouden, dat ik het toch met hem wel harden zou. Hoewel ik innig tevreden was toen het bleek, dat Forum bleef bestaan. Sedert echter [...] werd Ter Br. mij door zijn geschrijf als anderszins steeds minder sympathiek. Ook als richting, als levensbeschouwing, als drijvende kracht. [...] Ik acht hem de "ziel" van Forum en die ziel is mij onaangenaam.' Greshoff ziet overigens scherp dat *Groot Nederland*, ook na de eventuele komst van Ter Braak in de redactie, zeker geen filiaal van *Forum* zal worden: 'Forum was een strijdschrift met een zeer bepaalde beteekenis in een bepaalde periode: G.N. daarentegen mag geen strijdtijdschrift worden. [...] Iedere eenzijdigheid is uit den booze. Het mag niet afhankelijk gesteld worden van een richting, een strooming, een school, een groep, een vriendenkring.'[21.]

Al met al hebben zowel Ter Braak als Du Perron - die na het wegvallen van *Forum* in *Groot Nederland* tot in 1938 onbekommerd doorging met het publiceren van zijn 'Blocnote klein formaat' - hun tijdschrift nooit als het enig zaligmakend project gezien dat de mythologen na de oorlog ervan hebben gemaakt.

Misschien is er een korte periode geweest dat de vrienden die verwachting wel koesterden: tijdens de eerste jaargang. Achteraf blijken toen de belangrijkste *Forum*-essays te zijn verschenen. Eerst *Démasqué der schoonheid* van Ter Braak en daarna *Uren met Dirk Coster* van Du Perron. Maar toch: M. Nijhoff en A. Roland Holst, in poëticaal opzicht Ter Braaks tegenstanders, hadden beiden *Démasqué der schoonheid* graag willen opnemen in het tijdschrift *De Gids* waarvan ze alletwee redacteur waren.[22.] Als Nijhoff en Holst eind 1933 met de redactie van dit deftig-liberale tijdschrift breken, wordt zelfs even overwogen Ter Braak in hun plaats te benoemen; uiteindelijk zijn het echter J.W.F. Werumeus Buning en Anton van Duinkerken die de opengevallen plaatsen bezetten.[23.]

Kopijenveloppen

We kunnen proberen te achterhalen wat *Forum* heeft toegevoegd aan het genre van de Nederlandstalige essayistiek in het algemeen en welke criteria de redactieleden aan het genre hebben gesteld. Soms schemert ergens een

21. Sjoerd van Faassen (red.), *'Wat een degradatie, om van een* Forum *op een blad vol wijven terecht te komen!' Briefwisseling tussen Menno ter Braak, Frans Coenen, J. Greshoff, Van Holkema & Warendorf, H. Marsman en S. Vestdijk over de reorganisatie van het letterkundig maandschrift Groot Nederland in 1935*, Den Haag/Amsterdam 1996, p. 49, 77.
22. Hanssen, *Sterven als een polemist*, p. 80.
23. Remieg Aerts e.a., *De Gids sinds 1837 De geschiedenis van een algemeen-cultureel en literair tijdschrift*, 's-Gravenhage-Amsterdam 1987, p. 139.

formulering door, waaruit je kunt afleiden wat hen trof of wat zij afwezen. Zo wordt op een gegeven moment - ná Du Perrons vertrek uit de redactie - een bijdrage van Jef Last ('Welke richting wijst het congres der Sowjetschrijvers') volgens een notitie op de bewaard gebleven kopijenveloppe door Ter Braak afgewezen met de mededeling: *'tegen*. Het stuk is veel te veel *referaat*, en daarom voor ons *niet* geschikt.' Daar moeten we het mee doen; zijn mederedacteuren Vestdijk ('tegen') en Victor E. van Vriesland ('voor') gaven voor hun oordeel geen nadere uitleg. Een bijdrage van Emmy Belinfante ('Persconferenties en interviews') ontlokte Ter Braak het commentaar: '*idioot - tegen*!!'. Eerder, in januari 1933, stuurt J. van Gelderen een essay in, waarschijnlijk 'De verantwoordelijkheid van de kunstenaar' dat in maart 1933 wordt gepubliceerd. Ter Braak is voor, maar 'Er komen veel vreemde woorden in voor, met "eeren", maar het betoog is helder en m.i. gedeeltelijk juist.' Om die helderheid gaat het. Het essay 'Kameraadschap' van M. Kijzer (níet Max Kijzer) wordt door Ter Braak vernietigd met de opmerking: 'deze heer is geen philosooph, maar zou het kennelijk willen zijn; dat verklaart mijn *zeer tegen*'.[24.] Ter Braak is overigens de enige van de redactieleden - ook toen Du Perron nog deel uitmaakte van de redactie - die soms de moeite nam zijn oordeel te beargumenteren.

Maar hoe beoordeelden Ter Braak en Du Perron elkaars essays? Beïnvloedden ze elkaar in stilistisch opzicht en vormt het resultaat van deze wederzijdse beïnvloeding misschien de sleutel tot het *Forum*-essay?

Zelfbevrijding

Ter Braak heeft zich al vroeg uitgelaten over het essay: 'Een goed essay is een legende, die misschien historische kernen verduistert, maar een ander wezenlijk verband onthult: tussen de schrijver en zijn object. Hier blijkt ook de betrekkelijkheid van alle hiërarchische bepaling. Dat er een creatief element in een goed essay schuilt, is evenmin te ontkennen. Er is een tekort aan vrijheid, tegenover de kunst; er is een tekort aan wetenschappelijkheid tegenover de verhandeling. En toch leeft dit product; meer nog: het dreigt te bloeien.' Creativiteit, inperking en onwetenschappelijkheid zijn de sleutelwoorden in 'Opmerkingen over het hedendaagsch essay' dat hij publiceert in *Den Gulden Winckel* van maart 1926. Vergelijkbaar zijn Ter Braaks opvattingen als hij een jaar later Marsmans essaybundel *De anatomische les* (1926) bespreekt in de aprilaflevering van *De Vrije Bladen*; die bespreking zal onder de titel 'Essay en essay' worden opgenomen in *Man tegen man* (1931). Met waardering constateert Ter Braak dat Marsmans essays 'onbewimpeld relaties geven willen en geen pseudo-objectiviteit, beeldend proza en geen wetenschappelijk jargon' (p. 27). Hij werkt zijn opvattingen verder uit in

24. Letterkundig Museum, Den Haag, inv.nr. F.424 H.3.

‘Het essay als litteraire vorm’, dat hij als inleiding bij het essaygedeelte van *Letterkundig Jaarboek Erts 1930* schrijft, en toch bevredigt het niet. Deze drie stukken zijn geen van alle opgenomen in Ter Braaks *Verzameld werk*.

Ter Braak begint ‘Het essay als literaire vorm’ met een paradox, anders zou hij Ter Braak niet zijn: ‘Het zoogenaamde essay is de *eenvoudigste* en tegelijk de *gecompliceerdste* litteraire vorm, die zich denken laat. Een paradox? Als men wil, ja; maar de paradox, althans de ware, is meer dan een woordenspel; zij verrast ons met de dubbelzijdigheid van alle dingen, een dubbelzijdigheid, waaruit blijkt, dat de werkelijkheid niet aan kenmerken gebonden ligt, niet door woorden wordt uitgeput. Het essay toch is de eenvoudigste litteraire vorm; want een simpeler vorm dan de gestyleerde mededeeling bestaat er niet. Het zit welhaast ieder mensch in het bloed, zijn uitingen te verzorgen, te polijsten, te veredelen; het verschijnsel “schrijftaal”, niet ten onrechte streng van de “spreektaal” onderscheiden, heeft daarom zijn eigen wetmatigheid, zijn eigen vormenwereld, zijn eigen nuanceeringen, die allen wel hun wortel in de spreektaal hebben, maar aan die spreektaal zijn ontschoten.’ Het essay ziet Ter Braak ‘gebonden aan den eenvoudigen vorm van het “verhaal”, van de logische ontwikkeling der perioden, van de koele uiteenzetting. Het stamt regelrecht uit het zakenleven, want dit is zakelijk, en, als het goed is, noodzakelijk’ en de oorsprong ervan ‘is gemotiveerd door den universeelen styleringsdrang, die zich doet gelden, waar de persoonlijkheid zich doet gelden’ (p. 141).

Het is weliswaar Ter Braaks meest coherente stuk over het essay, maar tot een pregnante definitie ervan komt hij ook in dit artikel niet. Hij besluit: ‘Het is echter slechts de bedoeling van deze beknopte inleiding, om den lezer het essay voor oogen te stellen als een vorm, die men kan liefhebben, wanneer men eenmaal zijn bijzondere structuur heeft waargenomen, waargenomen niet dogmatisch gepreoccupeerd, maar met diepe genegenheid voor de veelvuldige kristallisatieprocessen van den geest, die voor geen grenzen en vormen terugschrikt’ (p.141 en 143).

In zijn inleiding bij *Man tegen man* (1931) voegt Ter Braak als belangrijk element van het essay nog ‘zelfbevrijding’ toe, het element dat Henrik Scholte in zijn hierboven geciteerde bespreking zoveel aandacht gaf: ‘Het polemisch karakter van den bundel vindt dus alleen zijn oorzaak in het feit der zelfbevrijding, die scherpe woorden nu eenmaal niet kan en wil omzeilen.’ Het lijkt erop dat Ter Braak zich in 1931 nog verontschuldigt voor zijn polemische toon.

Kerksche terminologie

Dirk Coster, tegen wie Binnendijks *Prisma*-bloemlezing zich richtte, maar die ook als eerste essayist in *Erts 1930* volgde op Ter Braaks beschouwing over het essay, is onderwerp van *Uren met Dirk Coster. (Een tegenstem)* (1933) van Du Perron, dat wordt gezien als het summum van de *Forum*-essayistiek: scherp, met weinig ontzag voor autoriteit, een aanval op de slappe ethiek en de 'Wichtigmacherei' van de dominante Nederlandse kritiek. Maar deze kritiek op de gezaghebbende Coster is ook al te vinden in het Vlaamse tijdschrift *De Driehoek* van september 1925, waar Du Perron onder zijn pseudoniem Duco Perkens de tweede druk van Dirk Costers poëziebloemlezing *Nieuwe geluiden* bespreekt. Zowel tegen Costers inleiding op *Nieuwe geluiden* als tegen zijn selectie was veel bezwaar gemaakt door de 'jongeren'. Du Perron begint met in een niet in zijn *Verzameld werk* opgenomen bekentenis dat hij zich vooral ergert aan Costers stijl: 'Hij werkt met woorden, aaneengeregen en langgerekt als goederentreinen, zwaarwichtig en afgerond, als dikke dames vanop de kermis.' Op 15 maart 1928 noteert Du Perron in zijn dan nog slechts voor een klein publiek van maximaal dertig lezers bedoelde tweede *Cahier van een lezer* dat hij de stukken voor *De Driehoek* nu anders zou schrijven. 'Alleen mijn afkeer van de heer Coster is, zo mogelik, gegroeid'; zijn verklaring: 'De heer Coster is verfoeilik omdat hij de verpersoonliking is van zekere eigenschappen die altijd gewaardeerd zullen worden door het half-ontwikkeld Nederlands publiek: de dikdoenerij en de afwezigheid van geest' (p. 31-32). Kortom, *Uren met Dirk Coster* zou Du Perron toch wel hebben gepubliceerd, ook al had *Forum* niet bestaan.

De criticus D.A.M. Binnendijk reageerde in 1930 vanuit een vergelijkbaar standpunt als Du Perron op *Nieuwe geluiden*, maar dan met de al genoemde tegen-bloemlezing: *Prisma*. Hij moet onaangenaam verrast zijn geweest dat een medestander als Ter Braak zich in 'Prisma of dogma?' tegen - vooral het epigonisme van - de opgenomen poëzie in *Prisma* en de verantwoording daarvan keerde. Nota bene in januari 1931 in hun 'eigen' blad, het in 1924 als opvolger van het modernistische jongerentijdschrift *Het Getij* opgerichte *De Vrije Bladen*. Binnendijks criterium dat poëzie scheppend en creatief moet zijn, vrijwaarde haar voor Ter Braak kennelijk niet van epigonisme. In Ter Braaks exemplaar van de bloemlezing staan in de marge enkele opmerkingen, die hij tijdens het lezen fris van de lever noteerde. Zo voorzag Ter Braak Binnendijks commentaar op de poëzie van Wies Moens ('dat het bijna onbegrijpelijk is, hoe langs zulke misleidende wegen het rechte pad der poëzie gevonden werd', p. 13) van de negatief-bedoelde tegenwerping: 'de kerksche terminologie van den dogmaticus', en Binnendijks vraag met betrekking tot Du Perrons gedichten of 'wij moeten afwachten, of deze vers-

kunst zich van een teveel aan materiëele hardheid en weerbarstige stroefheid zal weten te bevrijden om ten slotte in poëzie te kunnen uitbloeien' (p. 17) beantwoordde Ter Braak met de retorische vraag: 'dus: het wachten is op een zoet-gevloeiende Du Perron!'.[25.] Ook Du Perron zelf weerde zich in deze polemiek, die mede de reden vormde voor de oprichting van *Forum*.

Sneuvelen

Hebben wij naar aanleiding van Du Perrons preoccupatie met Dirk Coster vastgesteld dat zijn aanpak van deze brave criticus niet wezenlijk was veranderd tussen 1925 en de oprichting van *Forum*, bij Ter Braak is wél sprake van een ontwikkeling. Aan de stukken uit de periode 1927-1929 die hij bundelde tot *Afscheid van domineesland*, op enkele in, jawel, Dirk Costers *De Stem* na, verschenen in *De Vrije Bladen*, voegde hij een voorwoord toe waarin een polemischer, scherpere, en vooral persoonlijker Ter Braak naar voren kwam dan de inhoud van de bundel rechtvaardigt. Inmiddels had hij Nietzsche en vooral Du Perron leren kennen, wordt wel als verklaring gesuggereerd; Marsman vond zelfs dat deze twee Ter Braak 'het radicaalst hebben gerevolutionneerd' en zag in *Démasqué der schoonheid* 'de overgang van zijn duitsche verleden naar het lokkende fransche verschiet'.[26.] Maar hoe dan ook, die ontwikkeling bij Ter Braak had zich ook al vóór *Forum* afgetekend, want *Afscheid van domineesland* verscheen in 1931.

Wel is er ook bij Du Perron een vergelijkbare beweging te zien als hij het voorwoord schrijft voor Ter Braaks *Démasqué der schoonheid* (1932): de inleiding is veel radicaler van toon en inhoud dan het ingeleide object. Toch leren we uit programmatische teksten als deze erg weinig over wat precies het *Forum*-essay is in de ogen van de voornaamste protagonisten. Als ze over elkaars werk schrijven, grossieren Ter Braak en Du Perron weliswaar in positieve kwalificaties, in hun teksten circuleren gedurig kernbegrippen als 'persoonlijkheid', 'onafhankelijkheid' en 'amateur', en zij huldigen de strijdlustige attitude van de polemist. Maar nooit geven zij duidelijk aan wáárom het werk van hun vriend nu precies aan deze eisen beantwoordt en in welk opzicht. In sommige gevallen krijg je de indruk dat ze niet precies weten wat ze met het werk van hun vriend aan moeten. Als ze andere auteurs bekritiseren vanwege verkeerde opvattingen, vaagheid in stijl en slapheid in standpunten is duidelijk wat Ter Braak en Du Perron bedoelen, maar nooit stellen zij daartegenover een beschrijving van hoe het dan wel zou moeten.

Du Perron geeft in zijn 'voorrede' voor de boekversie van *Démasqué der schoonheid* aan wat zijn inziens Ter Braaks positie is: 'den riskeerenden, den strijdbaren, of zelfs strijdlustigen amateur'. Hij vergelijkt Ter Braak in dat opzicht met Stendhal en Nietzsche, 'als de amateurstypen bij uitstek voor de

25. Letterkundig Museum, Den Haag, inv.nr. B.802 V.1.
26. H. Marsman, *Menno ter Braak. Een studie*, Amsterdam 1939, p. 26, 46.

strijdende kunstenaar en dito filosoof'. Volgens Du Perron 'geraakt de essayist soms tot een nieuwe laakbare liefhebberij: de weinig gedistingeerde lust voor het literaire duel en de polemiek.' Daarin verschilt Ter Braak dan ook van 'de beroeps-aestheten, de beroeps-logici en filosofen, de beroepskenners van het woord' met 'hun systematisch geëtiketteerde, òf nooitgeanalyseerde, maar tenslotte even "eigen" smaak'. Kernbegrippen van Du Perron zijn hier 'polemiek', 'antiacademisme' in de zin van 'niet-specialistisch', 'analyse' en 'onafhankelijkheid'. Maar voor het overige legt hij niet uit waarom *Démasqué der schoonheid* nu zo'n belangrijk boek is en waarom hij zelfs 'sneuvelen wil' voor de 'enig juiste' definitie van '*le* bon genre', door Marsman samengevat als 'het rigoureus partijkiezen voor de eigen waarden, dat aan alle schijnbare objectiviteit en kleurloos eclecticisme den oorlog verklaart.'[27.] Kortom, Du Perron slaakt enige positieve kreten over het werk van zijn mederedacteur, maar gaat niet serieus in op de inhoud van *Démasqué der schoonheid*.

Om het niet te ingewikkeld te maken, volgen we Ter Braak en Du Perron verder zo veel mogelijk chronologisch en beginnen we met de eerste redactionele verklaring van *Forum* (grotendeels van de hand van Ter Braak), die fungeert als inleiding bij de in november 1931 verschenen eerste aflevering. Een volgende redactionele verklaring licht in december 1933 een tipje van de sluier op over de conflicten in de redactie en neemt afscheid van Du Perron als redacteur van *Forum*; de derde zet in januari 1934 uiteen waarom *Forum* voortaan verdeeld wordt in een Nederlands en een Vlaams gedeelte, en in november 1935 publiceert de redactie de vierde en laatste redactionele verklaring met de aankondiging van het einde van *Forum* vanwege de structurele problemen tussen de Nederlandse en de Vlaamse redactie. Wat Ter Braak betreft is voorts nog 'A farewell to arms' belangrijk, waarmee hij persoonlijk inging op het eind van het van het tijdschrift. In *De Tijd* van 10 oktober 1935 suggereerde Anton van Duinkerken dat het einde van *Forum* een geestelijke verwijdering tussen Ter Braak en Du Perron kon betekenen. Du Perron bood aan te reageren op dit artikel in *Het Vaderland* met 'Kleine bijdrage tot de kennis van een katholieke voorlichting en strijdmethode', maar Ter Braak vond een dergelijke reactie overbodig.[28.]

Naast Du Perrons voorwoord bij *Démasqué der schoonheid* (1932) vormen zijn veertien stellingen bij de boekversie van *Uren met Dirk Coster* een belangrijke programmatische tekst. Ter Braak blikt in *Politicus zonder partij* terug op zijn vorige essays, en ten slotte moeten ook de besprekingen die hij aan de boekuitgaven van Du Perrons *Uren met Dirk Coster (1933)* en *De smalle mens* (1934) wijdde tot de voor het *Forum-essay* belangrijke programmatische teksten worden gerekend.

27. Marsman, *Menno ter Braak*, p. 45
28. Mooijman, *Forum*, p 385-386; Du Perrons artikel is afgedrukt in zijn *Verzameld werk*, dl. 6, Amsterdam 1958, p. 631-640.

Persoonlijkheid

De redactie van *Forum* laat in november 1931 in het 'Ter inleiding' in de eerste aflevering weten waarvoor zij staat. (De ondertekenaars zijn Ter Braak, Du Perron en de Vlaming Maurice Roelants, die door uitgever Zijlstra mede om commerciële redenen - afeet in Vlaanderen en het winnen van Vlaamse auteurs voor zijn fonds[29.] - in de redactie is genood.) Ter Braak is grotendeels verantwoordelijk voor deze tekst.

Het 'Ter inleiding' is vooral te lezen als reactie op de *Prisma*-discussie: 'Te zeer werden wij bedreigd door een pleiade van dichters in den meest school-schen zin van het woord, te zeer ook werd daardoor de aandacht beperkt tot een poëzie in dierzelfden zin, die men, naar onzen meening ten onrechte, als het wezen van het poëtische zelf ging beschouwen. Men versta ons wel: wij stellen ons hier niet voor of tegen de poëzie, wij kiezen uitsluitend partij tegen de vergoding van den vorm (de magie der "creatie", zooals men dat in Nederland heeft genoemd, terwijl men in Vlaanderen van verliteratureluren der kunst heeft gesproken...).' En: 'wij verdedigen de opvatting, dat de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeeling van den kunstenaar. Welke wonderen zich ook bij het scheppingsproces mogen afspelen: zij schijnen ons dan eerst van belang, wanneer de persoonlijkheid van den kunstenaar zich voor ons in zijn werk bevestigt.'

Over het polemische karakter dat *Forum* nastreeft, stelt de redactie het volgende: 'Wij zullen polemisch zijn, wanneer polemiek zich wenschelijk aan ons voordoet. De polemiek is voor ons onafscheidelijk van de zelfbegrenzing der persoonlijkheid en in de angst voor de polemiek, die zich tracht te verbergen achter een voorzichtige en decente objectiviteit, zien wij een bewijs, dat die angstigen de polemiek als levensbevestiging niet kennen, dat zij polemiek niet anders kunnen concipieeren als twist.'

Aan de boekuitgave van zijn lange essay *Uren met Dirk Coster* (1933) laat Du Perron veertien stellingen voorafgaan, 'als gebruikelik bij het akademies proefschrift'. Het merendeel van de observaties in deze stellingen condenseert zijn betoog over Dirk Coster. Maar een aantal sluit aan bij de redactionele inleiding van *Forum*. De redactie van *Forum* wilde 'Europees' zijn; Du Perron scherpt dit aan door te stellen dat de vervaging der grenzen essentieel is in deze zin: Hollandse boeken moet je beoordelen met Europese criteria, niet andersom. Interessant is zijn dertiende, aan het essay gewijde stelling: 'De grote beoefening door z.g. jongeren van het essay, is kenmerkend voor een periode van onzekerheid, waarin bovendien alles in de scheppende kunst reeds gedaan lijkt.' (De term 'onzekerheid' is boeiend, want enige jaren later zou Du Perron het plan opvatten voor een romancyclus onder titel *De Onzekeren* en hij bedoelde deze term absoluut niet negatief.) Hoe

29. Lut Missine, 'De Vlamingen en *Forum*: een misverstand', in: Elke Brems e.a. (red), *Van* Hooger Leven *tot* De Vlag.
Literatuuropvattingen in Vlaanderen (1920-1940), Leuven 1999, p. 87-100.

zo'n essay eruitziet? Du Perron vermeldt het helaas niet. Evenmin doet Menno ter Braak dat in de niet in zijn *Verzameld werk* opgenomen bespreking van *Uren met Dirk Coster* in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 31 mei 1933.

Ter Braak begint met een aantal lovende opmerkingen naar aanleiding van de veertien stellingen waarmee Du Perron zijn 'pamflet' omlijst: hij zou er best op hebben kunnen promoveren. Belangrijk is de ernst van Du Perron: 'Du Perron met zijn polemischen, persoonlijken, altijd onopgesmukten stijl is een ernstig mensch, want anders zou hij de moeite niet nemen, met zulk overstelpend bewijsmateriaal en zonder eenige andere roeping dan zijn sterken afkeer van Coster's oeuvre een dissertatie van bijna 150 pagina's te schrijven.' Ter Braak beschrijft Du Perrons bezwaren tegen Coster weliswaar instemmend, maar valt zijn vriend niet werkelijk bij en maakt de aanval op Coster opvallend weinig tot de zijne.

Een rotsfeer

In de decemberaflevering 1933 van *Forum* schrijven de twee overgebleven redacteuren Ter Braak en Roelants onder het kopje 'Overgang' over de plannen het tijdschrift voortaan op te delen in een Nederlands en een Vlaams gedeelte. Vervolgens blikken ze terug op de twee verschenen jaargangen: 'Wij waren vaak polemisch, wij hebben ons niet ontzien, allerlei heilige huisjes aan te tasten, als wij dat noodzakelijk achtten, maar wij hebben daarbij gestreefd naar een zo hoog mogelijke qualiteit der bijdragen.' Ze vermelden niet in welke essays precies die heilige huisjes werden aangetast, al suggereren ze in het vervolg dat vooral Du Perron tot de auteurs van bedoelde essays behoort.

Wanneer Ter Braak en Roelants meedelen dat Du Perron terugtreedt als redactielid, maar zal aanblijven als medewerker, omschrijven ze hem als: 'een hartstochtelijk polemist, die nooit anders sprak dan van man tot man [...] die alle conventies van het "artikel" en het "betoog" verwierp om in zo direct mogelijke vorm te zeggen waarom het hem te doen was'. Dat alles in 'een persoonlijken en onafhankelijken stijl'. Du Perron zal van de formulering van deze loftuitingen enigszins hebben opgekeken, want in een brief aan J. Greshoff van 26 januari 1933 had hij het volgende verzucht: 'Maar Menno, Maurice, Bouws, ieder met *aparte*, persoonlijke griefjes, hebben wat tegen mijn manier van polemiseeren [...]; het is mij niet waard om *iedere* keer weer de intellectueele bezwaren van Menno, de katholieke of Vlaamsch-afzijdige van Maurice, en de "fatsoenlijke" van Bouws te moeten bestrijden [...]. Dat en dat alleen heb ik tegen Menno, Maurice en Bouws, samenwerkers aan één rotsfeer tegen mij.'[30.]

30. E. du Perron, *Brieven*, dl. 4, Amsterdam 1978, p. 27-28.

Ter Braak en Roelants vermeldden in hun verklaring niet waarom Du Perron aangebleven is als medewerker. Op 26 november 1933 verzekert Ter Braak hem: 'Voor mij vervalt er iets absoluuts essentieels, als je *Forum* in den steek laat; niet mijn vriendschap voor je natuurlijk, maar toch *iets*.'[31] Tijdens een lezing in de Rotterdamse boekhandel Bolle (waarvan een anoniem verslag in de *NRC* van 7 januari 1934 is gepubliceerd) doet Ter Braak luchtig en zelfs positief over de redactiewisseling: 'De basis is eenigszins verbreed, er zijn nieuwe personen toegetreden, wier formuleering in groote trekken met de vroegere redacteuren overeenstemt.' Positief is ook zijn terugblik op de afgelopen twee *Forum*-jaren en de 'vaste lijn' die de redactie zijns inziens heeft gevolgd: 'Onze gemeenschappelijke strijd tegen de "half-zachtheid", dat typisch nationaal verschijnsel, heeft nogal veel beroering gewekt. Wij keerden ons tegen de specialisten, omdat wij den *mensch* zochten in zijn ontelbare verbijzonderingen. Typische dichtersfiguren als Marsman en typische polemisten als Du Perron konden elkaar daarom in Forum de hand reiken. De tegenstellingen werden niet verbloemd, maar onnoodige particuliere verschillen overwonnen.'

Diezelfde maand nog legt de redactie van *Forum* in een verklaring uit waarom hun tijdschrift voortaan is verdeeld in een Nederlands en een Vlaams deel, met voor elk een onafhankelijke redactie. Het is volgens haar namelijk 'wenschelijk gebleken, ook in verband met de verschillen, die op velerlei gebied bestaan, de demarkatielijn scherper te trekken, zonder dat daardoor evenwel de samenwerking wordt verbroken.'

De tegenstelling Noord-Nederlands versus Vlaams was eigenlijk vooral die tussen niet-godsdienstigen en rooms-katholieken. Zowel Ter Braak als Du Perron plachten zich niet onbetuigd te laten in het doen van antipapistische uitspraken. Tot het laatste toe treiterde Du Perron in zijn in *Forum* opgenomen 'Blocnote klein formaat' de katholieken. Maar ook de manier waarop Ter Braak en vooral Du Perron het humanisme van iemand als Dirk Coster aanvielen, moet bij de Vlaamse katholieken kwaad bloed hebben gezet. De voortdurende strijd tegen een *bête noire* van *Forum* als de rooms-katholieke Van Duinkerken moet in dit zelfde licht worden gezien: hij was een aanhanger van het door de in vooruitstrevende roomse kring zeer gezaghebbende Franse filosoof Jacques Maritain gepropageerde 'integrale humanisme', waarbij christendom en het door Coster aangehangen humanisme in elkaars verlengde lagen.

Het lijkt er bovendien op dat de *Forum*-redactie begin 1934 haar stellingname voor 'persoonlijkheid' ten faveure van 'vorm', zoals ze die had geformuleerd in het eerste nummer enigszins afzwakt. De redactie verzekert de lezer weliswaar dat zij zich in deze nieuwe situatie niet zal laten afleiden van 'het gemeenschappelijke doel: de persoonlijkheid van den schrijver te laten gel-

31. Ter Braak/Du Perron, *Briefwisselling*, dl 2, p. 244.

den als criterium, door haar te beschouwen als onverbrekelijk verbonden met den vorm, onderscheiden, maar ongescheiden in de vele manifestaties van dien vorm', maar dat laatste betekent een breuk met de oorspronkelijke visie van 'vorm = persoonlijkheid'. Met betrekking tot Ter Braak zou Marsman op 10 december 1939 nog aan Jan Engelman schrijven:[32] 'Dat intellect gevoelsverschraling kan meebrengen, geloof ik niet. Gevoel dat niet tegen de werking van den geest bestand is; beschikt al over héel weinig weerstand, en als je klaagt over de intellectualistische critiek in Holland, geloof ik dat je *schimmen* ziet. Zelfs ter Braak is geen intellectualist, al heeft hij weinig gevoel voor poëzie.'

Hond

In 1934 verscheen ook Ter Braaks *Politicus zonder partij*, waarvan het eerste hoofdstuk in *Forum* was verschenen en het hoofdstuk 'Nietzsche contra Freud' in januari en februari van dat jaar in Greshoffs *Groot Nederland*. Het is Ter Braaks meest persoonlijke boek tot dan toe en het eerste waarin hij de politiek stelt boven de esthetiek. Over de ikvorm die hij in dit boek bezigt, zegt hij in zijn epiloog: 'dit "ik" paste zich soepel en geluidloos aan bij wat ik te zeggen had; het was bijna een verrassing voor mijzelf door zijn openhartigheid en onlitteraire directheid'.

Ter Braak benut *Politicus zonder partij* ook om terug te kijken op zijn vroegere essays. Zo stelt hij over *Démasqué der schoonheid* dat daarin 'niet de schoonheid wordt gedemaskeerd, maar de valse ernst, het voze gewicht der "geestelijke" termen'. Samenvattend stelt hij: 'Polemiek en scepsis zijn vloed en eb van een bepaald temperament [...] maar het was niet om welke wijsheid ook, dat ik het katholicisme (Maritain, Massis, Van Duinkerken) aantastte, dat ik de schoonheid "demaskeerde", dat ik de historische objectiviteit [...] bespotte, het erotisch kudde-ideaal [...] hinderlijk volgde, de philosophisch-litteraire humbug [...] analyseerde, het ptolemaeisch ideaal van de zakenman [...] niet met rust kon laten en zelfs "Amerika afwees".'

Een cruciale passage in *Politicus zonder partij* is die over vriendschap als band tussen lezer en auteur, die hij illustreert aan de hand van zijn lectuur van Nietzsche. 'Een schrijver, die uitgaat om zich bemind te maken bij jan en alleman, weet evenmin, wat schrijven kan zijn als de auteur, wiens mensenschuwheid een geheimzinnige formule of een esoterisch jargon als dekmantel heeft gevonden.' Want je moet 'voor vrienden' schrijven, aldus Ter Braak, 'zoals men met hen aan tafel spreekt over de "diepzinnigste" onderwerpen [...], d.w.z. geen "kunst aan allen" en nog minder delicatesses voor de *happy few*, geen woorden voor onwetenden of algemeen-ontwikkelden en zeker geen lafenis voor dichters...' Het moet Ter Braak onaangenaam

32 Particuliere collectie

hebben getroffen dat zijn vriend Du Perron deze stellingname niet juichend begroette. Op 7 juli 1933 schrijft die hem: ‘Ik voel veel voor je honnête homme, maar hij is mij [...] te “humoristisch”; er is, om met Malraux te spreken, een zoo volslagen afwezigheid van “tragiek” in je wezen of in je boek, dat al je eerlijkheid mij ditmaal een beetje links laat - ik vroeg mij dikwijls af of ik wel behoor tot de vrienden voor wie je het geschreven hebt.’[33]

Persoonlijke zuurdesem

Op 4 november 1934 bespreekt Ter Braak in *Het Vaderland* Du Perrons bundel *De smalle mens*, waarvan een groot deel eerder in *Forum* was verschenen. Nog sterker dan in Du Perrons voorrede bij *Démasqué der schoonheid* lijkt het erop dat de bevriende recensent niet ter zake kan of durft komen. Veel ruimte besteedt Ter Braak aan niet ter zake doende trivialiteiten, al noemt hij *De smalle mens* ‘ongetwijfeld zijn compleetste en persoonlijkste werk’. Vervolgens heeft hij het over van alles, vooral over het individualisme van Du Perron, over de manier waarop hij lijkt op auteurs als Malraux, maar nergens over de *vorm* die Du Perron in zijn essays gebruikt. *De smalle mens* is volgens Ter Braak ‘een merkwaardig voorbeeld van een door en door individualistisch boek, dat door de tijdsomstandigheden, door de conflicten van de schrijver met zijn wereld, omgeslagen is in een sociaal boek’. Wat is dan een sociaal boek, vragen wij ons af? Volgens Ter Braak handhaaft Du Perron ‘de rechten van de onderscheiding en de nuancering, in een tijd die voor deze dingen niet veel anders dan minachting over heeft’. De begrippen ‘onderscheiding’ en ‘nuancering’ wekken in combinatie met ‘individualisme’ associaties op met de ‘analyse en onafhankelijkheid’ die Du Perron twee jaar tevoren meende te signaleren in Ter Braaks *Démasqué der schoonheid*, maar evenmin als daar worden ze hier geïllustreerd met citaten en voorbeelden. Weliswaar maakt Ter Braak een opmerking over de vorm van *De smalle mens*: ‘De veelheid van onderwerpen in deze bundel is verbluffend, en toch is de veelheid niet chaotisch, omdat de persoonlijke zuurdesem alles doortrekt. Waarover hij ook spreekt, Du Perron beroept zich nooit op autoriteiten of specialisten; hij nadert tot de toneelspeler, tot de poëzie, tot de film-kwestie, tot de erotiek en onze koloniale letterkunde met dezelfde ondogmatische onbevangenheid die ook zijn positie ten opzichte van het individualisme kenmerkt’. Maar ‘persoonlijke zuurdesem’ als literair procédé voor een literair essay is tamelijk mager. Ter Braak legt ook niet uit wat het voordeel is van ‘ondogmatische onbevangenheid’ ten opzichte van een beroep ‘op autoriteiten of specialisten’, aanstellers in Ter Braaks optiek. Zie het besluit van zijn recensie: ‘dit boek verdedigt met de grootst mogelijke luciditeit de mens tegen de toneelspeler, de “menselijke waardigheid” tegen de

33 Ter Braak/Du Perron, *Briefwisseling*, dl 2, p. 99.

menselijke aanstellerij'. Zou 'luciditeit' soms een criterium zijn voor het *Forum*-essay? Maar dan zouden we graag weten welke passages in *De smalle mens* dan precies lucide zijn geschreven.

Het ziet ernaar uit dat de jongeren in de jaren dertig niet alleen vanuit hun trots beleden onzekerheid de voorkeur gaven aan het essay als onacademisch, ondogmatisch en individualistisch medium, maar ook tamelijk onzeker waren over de criteria van het ideale essay.

Antireligieus

Jammer dat de uiteindelijke breuk die tot het einde van *Forum* leidde niet om een essay ging, maar over de novelle 'Virginia' van Ter Braaks zwager Victor Varangot. Er is wel op gewezen dat de overeenkomsten tussen de preoccupaties van de Nederlandse en de Vlaamse redacteuren juist grote overeenkomsten vertoonden, omdat in Vlaanderen net als in Nederland de levensbeschouwelijke strijd hand in hand ging met het verzet tegen estheticisme.[34.]

Zowel de Nederlandse als de Vlaamse deelredactie geeft in november 1935 een verklaring uit waarom het tijdschrift ermee stopt. De Nederlandse wijst erop dat tegen publicatie van een bijdrage door haar 'met algemeene stemmen aanvaard', door de katholieke leden der Vlaamse redactie bezwaar was gemaakt vanwege de strekking. Een maand later komt Ter Braak op deze kwestie terug in 'A farewell to arms'. Hij verwijst nog eens naar 'zijn' inleiding uit 1932, naar het uitgangspunt dat 'de persoonlijkheid het eerste en laatste criterium is bij de beoordeeling van den kunstenaar.' Hij betreurt het dat de redactie er niet in is 'geslaagd de gepostuleerde persoonlijkheidsmaatstaf ingang te doen vinden en het specialistische jargon van diverse litteraire en ethische kategorieën uit te roeien'. Al heeft hij het hier dan vooral over de invloed van *Forum* als geheel, die minder groot is dan hij had gehoopt, en minder over de bijdragen in het tijdschrift zelf. Vergelijkbaar is Du Perrons al gememoreerde 'Kleine bijdrage tot de kennis van een katholieke voorlichting en strijdmethode', waarin hij uiteen zet dat hij van meet af aan de gezamenlijke redactie een 'mésaillance' had gevonden en dat zijn vrees dat de Vlamingen de macht van het getal zouden gaan gebruiken al snel bewaarheid werd. In zijn artikel drijft Du Perron de tegenstelling niet-religieus tegenover rooms-katholiek nogal op de spits.

Antireligieuze geluiden waren in die dagen niet populair, maar misschien is het enige overkoepelende criterium voor het *Forum*-essay - na alle individualiteit, onafhankelijkheid, eerlijkheid, non-academisme, strijdlust en amateurisme - dat het uitgaat van een niet-religieus wereldbeeld. Dat de mens noch de hervormde kerk van de jonge Ter Braak, noch de katholieke van de

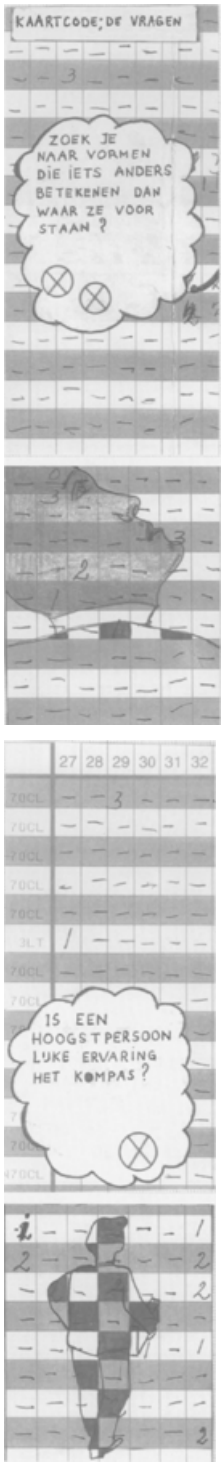
34. Missine, 'De Vlamingen en *Forum* een misverstand', p 89-90.

jonge Du Perron en zijn latere opponenten, noch de surrogaatgodsdiensten humanisme, communisme en fascisme dient te omhelzen. Tekenend is wat Ter Braak zelf over zijn werk en godsdienst heeft gezegd via de omweg van zijn alter ego Thea Poortman. Toen het aan *De Stem* gelieerde tijdschrift *Critisch Bulletin* in 1934 zijn lezers opriep hun mening te geven over *Politicus zonder partij*, kroop Ter Braak in de huid van de studente Thea Poortman. In zijn stuk prees Ter Braak de stijl en het kunstig gebruik van de paradox, maar signaleert hij ook 'een gebrek aan religie' in *Politicus zonder partij*. In het exemplaar van *Afscheid van domineesland* (1931) dat Ter Braak aan Du Perron cadeau doet, schrijft hij de opdracht: 'voor Eddy / in hartelijke vriendschap - / een vriendschap, die het / afscheid van domineesland / definitief maakt'.[35] Noemde Du Perron een jeugdwerk *Bij gebrek aan ernst*, zijn latere werk en dat van Ter Braak zou verzameld kunnen worden onder de titel *Bij gebrek aan religie*.

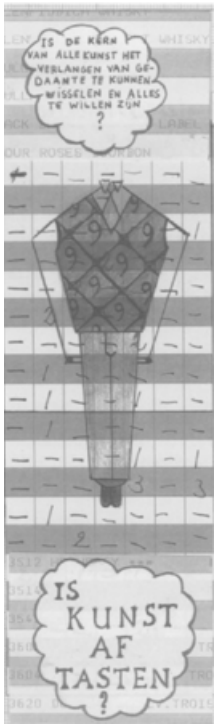
August Hans den Boef (1949) is publicist en docent aan het MIM (Instituut voor Media en Informatiemanagement) te Amsterdam. Sjoerd van Faassen (1949) is hoofd Collecties van het Letterkundig Museum

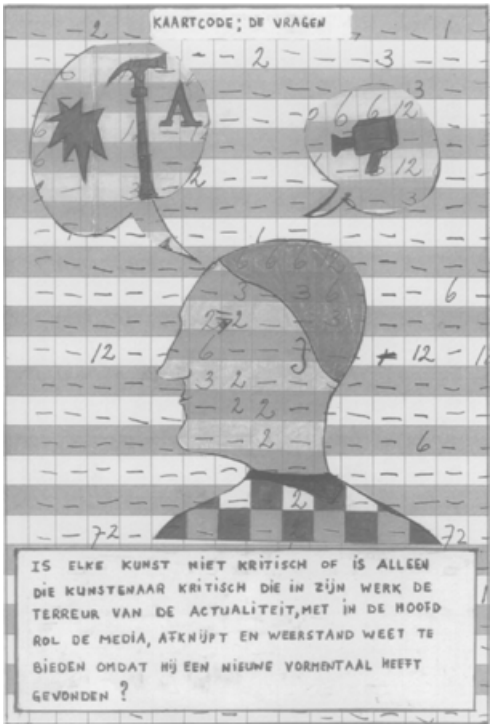
35. Hanssen, *Sterven als een polemist*, p 17.

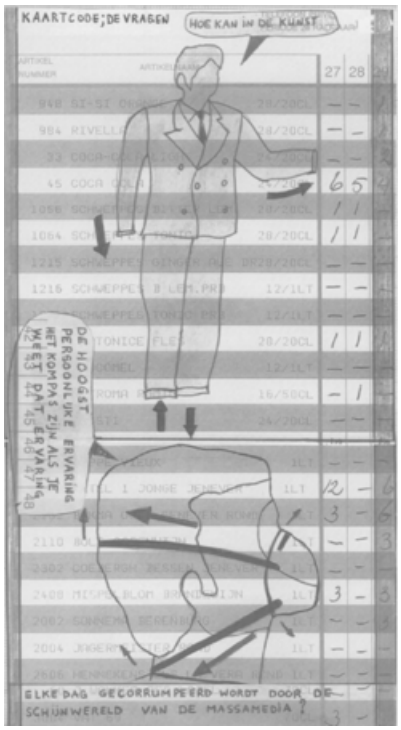
Willem Broens
Kaartcode: de vragen

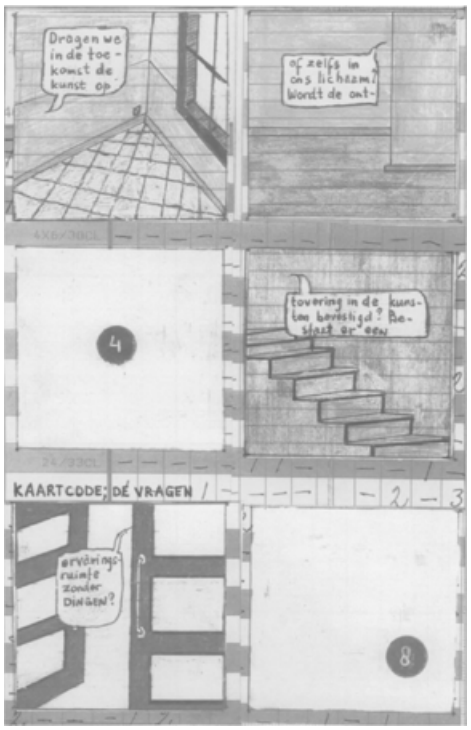

KAARTCODE: DE VRAGEN
ZOEK JE NAAR VORMEN DIE IETS ANDERS BETEKENEN DAN WAAR ZE VOOR STAAN ?
IS EEN HOOGSTPERSOON LIJKE ERVARING HET KOMPAS ?

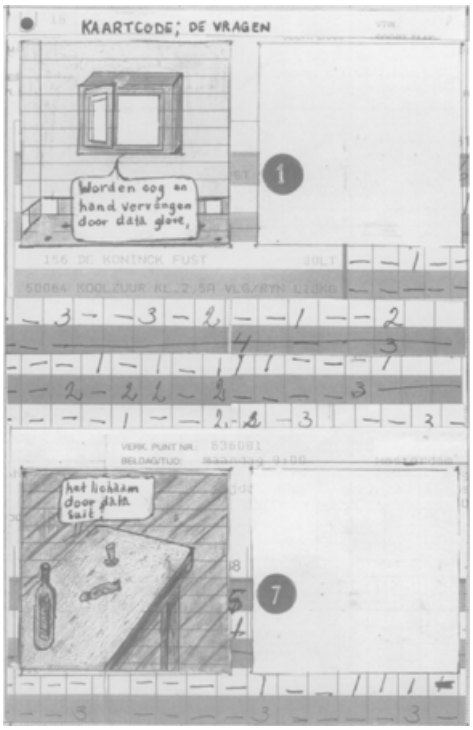
KAARTCODE; DE VRAGEN
BIEDT KUNST INZICHT IN WAT WE NOG NIET VAN ONS ZELF EN DE WERELD WETEN?

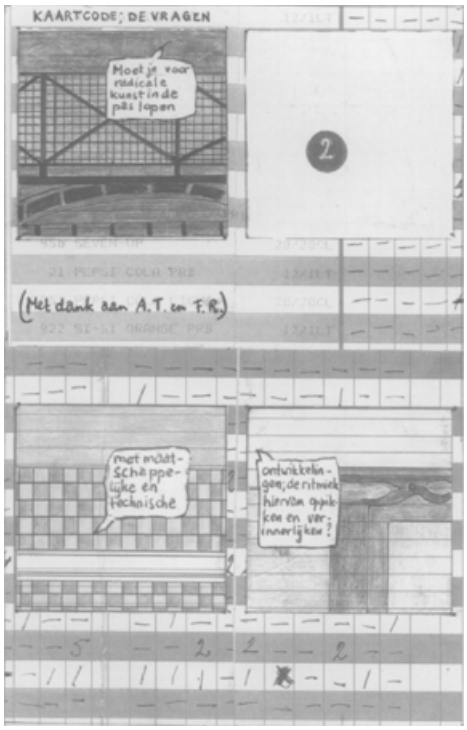

IS DE KERN VAN ALLE KUNST HET VERLANGEN VAN GEDAANTE TE KUNNEN WISSELEN EN ALLES TE WILLEN ZIJN?
IS KUNST AF TASTEN?


KAARTCODE: DE VRAGEN
IS ELKE KUNST NIET KRITISCH OF IS ALLEEN DIE KUNSTENAAR KRITISCH DIE IN ZIJN WERK DE TERREUR VAN DE ACTUALITEIT, MET IN DE HOOFD ROL DE MEDIA, AFKNIJPT EN WEERSTAND WEET TE BIEDEN OMDAT HIJ EEN NIEUWE VORMENTAAL HEEFT GEVONDEN ?


KAARTCODE; DE VRAGEN
HOE KAN IN DE KUNST
DE HOOGST PERSOONLIJKE ERVARING HET KOMPAS ZIJN ALS JE WEET DAT ER VARING
ELKE DAG GEGORRUMPEERD WORDT DOOR DE SCHIJNWERELD VAN DE MASSAMEDIA ?


Dragen we in de toekomst de kunst op
of zelfs in ons lichaam? Wordt de ontovering in de kunst in herschikgd? Bestaat er een
4
KAARTCODE: DE VRAGEN
ervaringsruimte zonder DINGEN?
8


KAARTCODE; DE VRAGEN
Worden oog en hand vervangen door dikke glove,
1
het lichaam door dikke huid
7


KAARTCODE; DE VRAGEN
Moet je voor radicale kunst in de pas lopen
2
(Met dank aan A.T. en F.R.)
met onconstructieve en technische
ontwikkelingen, de ritmische kwaliteiten van vervlechting?

Bert Thiel
Overgeleverd aan woorden
Over S. Dresden

> ***C**'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. Je n'y ai eu nulle considération de ton service, ni de ma gloire. Mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. [...] Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c' est moi que je peins*.

Dit zijn de eerste woorden die Michel de Montaigne tot zijn lezers richt: De teksten die u hier voor u ziet, lieve lezer, vertellen u meer over mij dan over het in de titel vermelde onderwerp. Dat moet zo niet een verbazingwekkende vernieuwing, dan toch een welhaast schaamteloze impertinentie hebben geleken in het zestiende-eeuwse Frankrijk. Jezelf zo in het middelpunt stellen en dan nog wel zonder enig mededogen met de lezer of enige bekommernis om je eigen eer.

Natuurlijk heeft het *essai* (of *essay*, zoals het mede door de grote Angelsaksische bemoeienis is gaan heten) een ontwikkeling doorgemaakt in de vier eeuwen die ons scheiden van de eerste uitgave. Toch verschijnen er nog steeds stukken, artikelen die men essays à la Montaigne zou kunnen noemen. Wij vinden het inmiddels een stuk minder impertinent als we bij het lezen van een stuk tekst (of dat nu proza, poëzie of essayistiek betreft) de schrijver tussen de coulissen ontwaren. Het zal er veel mee te maken hebben, dat wij niet meer zoals Diderot en de zijnen geloven, dat alle kennis in één boek te vangen is. Kennis is al weer enige tijd een subjectieve of op zijn best een intersubjectieve waarheid. De interesse in de persoon van de schrijver is natuurlijk ook een direct gevolg van de ontwikkeling en de popularisering van de psychologie.

In *Over essai en essay zegt* Dresden dat het ‘onmogelijk [is] bij dit genre, dat toch altijd een zekere vrijheid en nonchalance bleef behouden, een rechtlijnige ontwikkeling te ontdekken’. Hieraan koppelt hij nog de belangwekkende opmerking dat de grenzen van het genre evenmin duidelijk en rechtlijnig te trekken zijn. Wanneer noemen we iets een essay? Wanneer is het een betoog of een vertoog? Wat is het verschil met een wetenschappelijk artikel of een opstel? Er bestaan vele tussenvormen en vaak zal de lezer twijfelen. Als een vlotte stijl bepalend zou zijn voor het essay, en een wat weerbarstiger formulering voor wetenschappelijk werk, heeft dat dan gevolgen voor goed formulerende wetenschappers? Mag een essay noten bevatten - synoniem als die zijn aan wetenschappelijk werk? Welk genre (of subgenre) strooit het

kwistigst met citaten? En zijn die wel nodig?

De conclusie van Dresden luidt, dat een essayist maar doorschrijft over wat hem invalt en hoe het hem invalt. Dat heeft het voordeel, dat de essayist soms meer uit een onderwerp kan halen dan een wetenschapper. De essayist is subjectief en niet zo gebonden aan en verantwoordelijk voor zijn onderwerp als de wetenschapper. Wetenschap levert bewijzen en verantwoordt; voor de essayist is ieder onderwerp goed. Elk essay is een foto van de ziel, zijn ziel. Het gevaar van deze benaderingswijze werd fraai verwoord door W.F. Hermans in *Het Sadistische Universum 1:* 'Wat is een esseej? Het is een opstel waarin andermans boeken worden naverteld zonder namen te noemen, Engelse en Franse schrijvers in het oorspronkelijk worden geciteerd omdat het dan veel mooier klinkt en conclusies worden getrokken die de lezer zelf ook wel had kunnen trekken, als hij daar plezier in had gehad.' Of anders gezegd: er moet natuurlijk wel iets te fotograferen zijn aan de schrijvende ziel. Zou bij het essay dan toch de vent belangrijker zijn dan de vorm, vraag ik me nu ineens af?

Kern

Samuel Dresden (1914) studeerde Frans en wijsbegeerte in Parijs en promoveerde in 1941 op een dissertatie getiteld *L'artiste et l'absolu. Paul Valéry et Marcel Proust*. (welke gelegenheid Loe de Jong vermeldt in deel 5 van zijn *Koninkrijk [...]*: Dresden was een van de docenten van het Joods Lyceum in Amsterdam die als gevolg van de Duitse maatregelen ontslagen werden. Dat hij aanwezig was bij de promotie kostte toenmalig rector Gunning op last van Seyss-Inquart de kop). Hij was hoogleraar Moderne Franse Letterkunde aan de Leidse universiteit en van 1975 tot 1981 hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap. Hij was voorzitter van de Vereniging voor Letterkundigen, lid van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen (zie ook deel 2 van *Het Bureau van* Voskuil), van talloze commissies en besturen, winnaar van de Dr. Wijnaendts Francken-prijs in 1961 en zat in menige jury.

In zijn lange leven schreef hij over een veelheid aan onderwerpen. Natuurlijk was de moderne Franse literatuur een overheersend thema. Het existentialisme (waarover een fel debat volgde met H.A. Gomperts), het symbolisme, Montaigne, Zola en Proust leverden prachtig geschreven essays op. Maar ook onderwerpen van meer literair-technische aard als het literaire platonisme en hermetische dichtkunst hadden zijn belangstelling. De laatste jaren lijkt de kern van zijn schrijverschap gevormd te worden door de Tweede Wereldoorlog. Een overheersend motief wordt dan de relatie tussen werkelijkheid en verhaal, tussen geschiedschrijving en bellettrie, tussen

schrijvers en lezers van boeken en andere geschriften over het lot van de joodse bevolking in de Tweede Wereldoorlog.

Ik noem dat de kern om twee redenen. De eerste is van algemene aard. Ik geloof niet dat er een adequaat woord is voor wat er in de jaren 1933 tot en met 1945 met de joden gebeurd is. Het woord zou zich moeten verhouden tot 'weerzinwekkend' als 'het verlangen naar iets inslikbaars' van de uitgemergelde man in Bergen-Belsen (een beroemde foto, gemaakt door een Engelse legerfotograaf - de man ligt half in een greppel en is nauwelijks meer in staat zijn halfvergane conservenblikje, zijn etensnap, op te lichten, zelfs niet meer in staat om eten te bedelen) tot het woord 'honger'. Ieder woord moet herijkt worden: mogen de woorden jood of honger nog gebruikt worden? En diezelfde herijking van normen en waarden en theorieën geldt ook alles wat in woord en geschrift van, over en uit deze periode is blijven bestaan. Voor een literatuurwetenschapper, een zuiver wetenschappelijk denker zonder voorafgaande taboes, is dit een onderwerp dat als geen ander uitnodigt tot helder formuleren, scherp nadenken en betrokken kunnen en durven zijn. Zoals Dresden zelf ergens zegt: bij oorlogsliteratuur doen de problemen zich scherper voor.

De tweede reden is die vent, is de *moi que je peins*. Biografische gegevens over Dresden zijn schaars, maar in een interview in het tijdschrift *Raster* vertelt hij kort en vrij zakelijk, dat hij van september 1943 tot de bevrijding in Westerbork is geweest. Als hij uitspraken doet over wie er mee mag praten, over de waarde van humor en over het joodse schuldgevoel, als hij in *Vervolging, vernietiging, literatuur* afstandelijk is, of juist betrokken, als hij auteurs afwijst of juist omarmt - dan is daar toch de vent. Waarmee ik geenszins pretendeer maar even een foto van de ziel van de auteur te kunnen of willen maken. Ik wil slechts beweren dat Dresden nergens beter essayeert in de klassieke zin van het woord, dan juist in zijn beschouwingen over dit onderwerp.

Literaire struisvogelpolitiek

In 1959 is de belangstelling voor de Tweede Wereldoorlog tanende. Het is alweer vijftien jaar geleden, we zijn er toch doorheen gekomen, er moet nog zoveel gebeuren - en niet ieders geweten zal altijd even zuiver geweest zijn. In dat jaar schrijft Dresden een essay getiteld *De literaire getuige*. Vanwaar die verminderde aandacht voor de oorlog, vraagt hij zich af. Op de hem kenmerkende wijze elimineert hij mogelijke redenen. Oververzadiging kan geen reden zijn. Het publiek blijft, na vele duizenden voorafgaande voorbeelden, zwelgen in en zwijmelen bij een nieuwe romantische roman. Het is ook onwaarschijnlijk dat het publiek na een kleine vijftien jaar genoeg heeft

van de gruwelijke gebeurtenissen en de enge verhalen: *sciencefiction* en toch niet altijd zachtzinnige thrillers zijn onverminderd populair. Hebben de lezers dan misschien genoeg van historische vertellingen? Maar nee, daar zijn genoeg argumenten tegen te vinden. Zoals altijd is de beste oplossing de simpelste - maar daarmee ook wel de minst poëtische en de minst tot de verbeelding sprekende. De ware reden van de verminderde aandacht ligt in een gebrek aan belangstelling en een literaire struisvogelpolitiek. Zo dat al niet hetzelfde is.

> Want mijn overtuiging is, dat wij gezien de onuitsprekelijkheid der ervaringen, weliswaar niet in staat zullen zijn tot het einde te gaan, maar zelfs ook niet bereid blijken de weg zo ver mogelijk af te lopen. Wij zullen wel griezelen als het voor de grap is, maar wij weigeren kippenvel te krijgen, letterlijk te walgen, wanneer wij weten en volkomen zeker weten, dat de gelezen verhalen geen verzinsels zijn, maar naakte waarheid. Het publiek wil niet weten wat wel gebeurd is en niet herinnerd worden aan alles waartoe de mens in staat blijkt te zijn, waartoe wij zelf in bepaalde omstandigheden misschien wel zouden durven komen...

Waartoe wij zelf misschien wel zouden durven komen, werd de wereld kort daarna pijnlijk en schokkend duidelijk, toen de architect van de jodenvernietiging - lees dat laatste woord nog eens goed: vernietiging is toch voorbehouden aan oud papier, bloemstelen, natte koffiefilters en ongewenst bewijsmateriaal, maar aan mensen... - Adolf Eichmann zijn handelen in Jeruzalem moest rechtvaardigen. Daar stond een mannetje dat er, volgens Harry Mulisch, uitzag als een boekhouder die niet om opslag durft te vragen, de buurman van twee deuren verderop, een gewone huisvader. Het kwaad zag er ineens uit als ... als wij allemaal. Onderscheidde het uiterlijk ons in niets van het kwaad, veel van de beslissingen die genomen werden, waren de kleine stapjes die ieder van ons dagelijks zet. Het verschil tussen goed en fout, zo overduidelijk na de oorlog, werd ineens weer een stuk minder duidelijk. Een hernieuwde belangstelling voor de Tweede Wereldoorlog was het gevolg.

En toch is er met die belangstelling, die aandacht iets vreemds aan de hand. Misschien zijn we inmiddels meer bereid tot het einde te gaan. Heelt de tijd niet alle wonden, dan nog schept zij afstand in plaats, en in emotie. Misschien is het ook makkelijker tot het einde te gaan als de weg niet meer vreemd is. Zoveel meer slachtoffers hebben zich uitgesproken sinds het begin van de jaren zestig. De wereld is kleiner geworden en daardoor is voor velen bijvoorbeeld Bergen-Belsen niet meer slechts een naam, maar een daadwerkelijk te bezoeken of bezochte plaats. Op de appèlplaats de woorden van Abel

J. Herzberg uit *Amor Fati* te lezen verschaft een extra dimensie aan het dagboek (al kuiert een flink deel van de bezoekers er rond als de ook door Dresden vermaledijde ramptoerist). De verschrikkingen zijn zelfs onze huiskamer in gekomen: authentieke opnamen van de bevrijding van Dachau en Bergen-Belsen werden vertoond, evenals (soms smakeloze) dramatiseringen als de tv-serie *Holocaust*. We zijn iets meer gewend, al raken we er nooit aan gewend.

In *Het vreemde vermaak dat lezen heet* snijdt Dresden het probleem van de belangstelling voor oorlogsliteratuur vanuit een literair-wetenschappelijke hoek aan. Waarom leest de lezer? Als het lezen voor werk of studie buiten beschouwing wordt gelaten, zijn er eigenlijk maar twee redenen. De eerste is amusement. De lezer wil vermaakt worden. Hij heeft behoefte aan een hapklare brok. Het boek moet plezierig zijn en boeien. Het moet liefst niet al te veel inspanning kosten. Hoofdpersonen moeten herkenbaar, voorspelbaar en begrijpelijk zijn en als het even kan moet na de nodige interventies van het lot de orde aan het einde keurig hersteld zijn. De andere reden is ontsnapping. Lezen biedt een fantastische mogelijkheid om aan het dagelijks gedruis te ontsnappen. Niet alleen fysiek - het is gelukkig nog steeds een doodzonde om iemand te storen die zit te lezen - maar ook geestelijk. Het is soms zeer heilzaam om zich te kunnen identificeren met de held met een onbetekenende baan op een onbetekenend bureau met collega's die er de kantjes van aflopen. De lezer denkt: ik ben niet alleen.

Maar hoe zit het met de lezer, die 's avonds na het werk wegduikt in - om maar eens een willekeurige greep te doen - Primo Levi, Elie Wiesel, Abel J. Herzberg, G. Durlacher of Paul Steinberg? Eigenlijk is het een raadsel dat hij naar dergelijke boeken grijpt. Natuurlijk: het verlangen naar een vreemde en andere plek, dat ook zo'n veel voorkomend verlangen van een lezer is, wordt bevredigd - maar de lezer wordt met de woorden van Dresden een *Unwelt* ingevoerd, die zo geheel en volkomen onbegrijpelijk is, dat die zich onttrekt aan elke vorm van lezend inleven en zo zeer op zich zelf staat, dat er geen woorden voor te vinden zijn. Daarom alleen al is iedere identificatiemogelijkheid van de lezer uitgesloten. Maar het probleem gaat nog verder: is het mogelijk, dat de lezer zich identificeert met Paul Steinberg als hij in *De bokswedstrijd* zegt:

> Het waren verschrikkelijke weken die volgden, opstaan om 5.30 uur, appèl, na het ochtendbrood vertrek in aaneengesloten gelederen, op het ritme van het orkest dat het uitgaan van de Kommando's begeleidde, in looppas en in rijen van vijf. Mars tot aan de fabriek en dan, dat hing van de dag af, het uitladen van wagons, het leggen van leidingen, het graven van geulen of het opstapelen van bakstenen. Hoe kan ik de dreiging dui-

> delijk maken, die uitgaat van twee bakstenen, van die bijeengepakte bakstenen, die je temidden van een ploeg bouwvakkers van hand tot hand ziet dansen?

Kan iemand begrijpen wat een overlevende vertelde, die gezien heeft hoe een trein na een vijfdaagse reis op een perron van een concentratiekamp aankwam, hoe zich nog slechts lijken in de wagons bevonden en hoe bovenop die lijken een meisje van een jaar of vier zat te spelen. Hoe dat meisje vervolgens zonder pardon werd afgeknald?

Identificatie is dus moeilijk, zo niet onmogelijk. De lezer wíl niet begrijpen wat de daders tot daders heeft gemaakt. De details zijn te stuitend: denk aan het hierboven genoemde vierjarige meisje. Zou iemand zich in gemoede willen (én kunnen) afvragen of hij dat schot ook had kunnen lossen? En de lezer kán over het algemeen niet begrijpen wat de slachtoffers hebben meegemaakt. Daarvoor was de ellende en de waanzin te groot. Maar ook zij, die de kampen hebben overleefd en die zo goed en zo kwaad als het ging zijn teruggekeerd, kunnen, met het woord van Primo Levi, niet echt getuigen en dus ook niet echt begrijpen. Uiteindelijk zou alle holocaustliteratuur moeten gaan over de weg die de zes miljoen slachtoffers hebben afgelegd: hoe was het in de douchecel, in het ravijn van Babi Jar, als je wachtte op je executie? Een overlevende vertelt dat hij zag, hoe een vader zijn huilende zoon naar de hemel wees en hoe een grootmoeder haar kleinkind kietelde, opdat het lachend zou sterven. Dat is toch een ander perspectief.

Als de identificatie al slaagt, ontstaat er een nieuw probleem. Identificatie leidt tot een relatie tussen lezer en hoofdpersoon. De lezer wordt de hoofdpersoon. Bij het lezen van oorlogsliteratuur is dat geen prettige ervaring. Even bevindt de lezer van Etty Hillesum zich temidden van al het gedraaf, het geregel en het gejammer in Westerbork na het voorlezen van de transportlijst op dinsdagavond. Hij troost, geeft laatste adviezen en ziet tenslotte hoe de vermoeide, hopeloze duizend opgesloten worden in de trein. De deuren gaan dicht. De lezer wordt moe, de bel gaat, de telefoon rinkelt, hij krijgt honger of dorst. Dit noemt Dresden de trouweloosheid van de lezer. Een normaal verschijnsel - maar nergens wordt dit verschijnsel pijnlijker duidelijk dan bij het lezen van oorlogsliteratuur. Naar moe of honger werd de hoofdpersonen

> met wie ik zo meeleef en met wie ik mij identificeer niet gevraagd; zij moesten elke minuut van elke dag verder en steeds maar verder, zij waren allerminst in de gelegenheid zich een ogenblik rust te geven en een adempauze in te lassen. Dit verschil - een onoverbrugbaar onderscheid - brengt voor de lezer schuld en schaamte met zich mede. [...]

> Het lezen zelf vormt er de basis van, maar dan wel een grondslag die zichzelf ondermijnt: naarmate meer gelezen wordt neemt de schuld toe.

Misschien, heel misschien is er een ontsnapping mogelijk uit deze paradox. Volgens Dresden verdient de rol van humor in deze nader onderzoek - al zal het gebruik van humor altijd streng gelimiteerd moeten zijn en uitvoerig gerechtvaardigd moeten worden. De verzachtende werking van humor is niet te vinden in het komische, in sarcasme noch cynisme, maar eerder in het ironische en het tragische. Geen schaterlach, maar een meewarig en raadselachtig glimlachje. Overwonnen droefheid. De pijn van de tragikomedie. Maar altijd zal het balanceren zijn op het scherp van de snede. Of anders gezegd: waarom kan de mateloze ellende van de vervolging, de getto's en de kampen wel verplaatst worden naar de wereld van katten en muizen (*Maus* van Art Spiegelman), maar waarom gaat het mis als het kamp Mauschwitz genoemd wordt? Zou het zijn omdat de woordspeling in de laatste titel te eenvoudig en te plat is? Moet er moeite gedaan worden?

Een hond

Grappen. Leon de Winter heeft ooit beweerd, dat alleen joden jodenmoppen zouden moeten mogen vertellen. Dat is onjuist en ongewenst volgens Willem van Toorn: bij iedere jodenmop moet hij zich dan immers afvragen of de verteller joods is. Eerst dan mag hij er vrijuit om schateren. In alle andere gevallen niet: dan dient de moppentapper veroordeeld te worden. Uit deze kwestie leidt Van Toorn het belang van de outsider af. Als de discussie over de Tweede Wereldoorlog en de holocaust voortaan alleen nog gevoerd zou mogen worden door insiders, dan is het onvermijdelijk dat ze zal stoppen (of misschien zelfs niet eens gevoerd zou kunnen worden). Ooggetuigen hebben de eigenschap uit te sterven, in dit geval: gestorven te zijn. En zonder die discussie zou een belangwekkend stuk geschiedenis verdwijnen.

Ook Dresden heeft zich direct en indirect met deze kwestie bemoeid. Een van de krachtigste uitspraken over wie er mee mogen praten in de discussie en wie niet, doet hij in een interview met *Raster*.

> Bij veel mensen is de centrale gedachte die van de onmededeelbaarheid, de onbereikbaarheid van het fenomeen concentratiekamp. Dat je er geweest moet zijn - altijd hetzelfde - om het te begrijpen. Maar dat zijn dingen waar ik eigenlijk niet helemaal van overtuigd ben. Dat het onmededeelbaar is en onbereikbaar, dat geloof ik niet helemaal. [...] Mensen die zeggen dat het onmededeelbaar is als ze er niet zelf bij

> geweest zijn, hebben überhaupt niks mede te delen en dan moeten ze hun mond erover houden; trouwens, als ze er wel zelf bij geweest zijn, kunnen ze het dikwijls helemaal niet zo goed zeggen.

De enige echte maatstaf die hij aanlegt is een ethische: de psychische authenticiteit, zoals hij het noemt. Maar het doet er niet al te veel toe of men er geweest is of niet. De waarde van literatuur is nu juist, dat ze door de volkomen manier van formuleren en vertellen een dimensie kan toevoegen aan de notitie, het dagboek, de kroniek. Het blijft langer hangen. Langer misschien dan die authentieke aantekeningen uit het getto van Warschau, langer dan een o zo indrukwekkend maar niet literair geformuleerd kampdagboek. Hoewel taaluitingen door hun directheid en de authentieke wanhoop weer een literair effect kunnen krijgen... Maar toch. J. Presser is tijdens de Tweede Wereldoorlog niet in Westerbork geweest. Had hij daarom *De nacht der Girondijnen* niet mogen schrijven? Is *Umschlagplatz* van de naoorlogse niet-joodse Poolse schrijver Rymkiewicz niet een waardevolle bijdrage aan het corpus oorlogsliteratuur?

Moet je er geweest zijn om erover te kunnen schrijven - een wel zeer dubbelzinnige formulering, als het gaat om oorlogsliteratuur - en als je erover schrijft: moet wat geschreven wordt dan ook de waarheid zijn? Voor de precieze beschouwer, en dat is Dresden, zijn er veel opmerkingen te maken over deze kwestie. Ergens vergelijkt hij ‘de waarheid’ met een zak erwten. Stel, zo zegt hij, iemand heeft duizend erwten in een zak zitten en ik steek mijn hand daarin om een erwt te pakken. Dan is het onmogelijk om precies te beschrijven wat er met iedere erwt afzonderlijk gebeurt en gebeurd is. Zo is het ook onmogelijk dé waarheid over dé joden in dé oorlog te vertellen. Elk mens beleeft het hier en nu op een andere wijze en niets is onbetrouwbaarder dan het eigen geheugen. Iedere beschrijving is dus subjectief. En daarmee min of meer waar. Maar dan: als het beeld dat gegeven wordt betrouwbaar is en recht doet aan wat gebeurd is of zou kunnen zijn, is een kleine verfraaiing dan wel zo kwalijk? In *Vervolging vernietiging, literatuur* staat een foto van een hond, geen afgerichte valse herder, maar het grappige soort, dat in parken achter ballen en stokken aanrent en die kwispelend voor de baas neerlegt. Het beest was eigendom van Kurt Franz, werkzaam in Treblinka en Belzec. Het dier heette Mensch en was erop getraind om bij het commando ‘Mensch, fass den Hund’ een passerende jood van zijn geslachtsdelen te ontdoen. Dat is een feit, dat is beschreven, dat staat vast. In de roman *Le dernier des justes* van André Schwartz-Bart hoort iemand bij aankomst in Auschwitz het bovengenoemde bevel. Historisch gezien is dat onjuist: Kurt Franz is nooit in Auschwitz geweest. Maar Dresden heeft met zo'n aanpassinkje geen moeite. Het had kunnen gebeuren. Zo is het en zo was het: het verschil tus-

sen dagboek en document enerzijds en historische kroniek anderzijds. Pas als ‘zo is het en zo was het’ samenkomen ontstaat er literatuur. En dat geldt voor André Schwartz-Bart en voor vele andere literaire romans over de ondergang van het Europese jodendom in de duistere oorlogsjaren: ze zijn niet alleen *true about*, maar ook *true to*. En juist dat bepaalt de meerwaarde.

Tijd en ruimte dwongen tot een keuze. Ik heb me dus beperkt tot het ‘oorlogswerk’ van Dresden. Daardoor bleven belangrijke andere werken als *Wat is creativiteit?, Het humanistische denken* en *Montaigne, de spelende wijsgeer* onbesproken. Toch lijkt het me niet voorbarig te concluderen, dat Dresden een onvoorstelbare belezenheid en eruditie paart aan een zeer zuivere stijl. Daarnaast is geen onderwerp hem te breed, geen huisje te heilig:

> Ik heb met Presser veel gesproken over ego-documenten en hem tenslotte bekend dat ik eigenlijk niet wist wat ego en niet wist wat een document was, en dat voor de rest de term in orde is
> of
> Het enige middel immers, dat ons ter beschikking staat om over de onmacht van de taal te spreken, is de taal. Dan is ie dus niet zo machteloos.

Zijn manier van denken is zuiver rationeel en bevrijd van vooroordelen. Dat heeft wel als nadeel dat hij nogal eens de neiging heeft zijn eigen conclusies omver te schoppen, omdat er wellicht nog een eventuele aanvulling of verbetering mogelijk zou kunnen zijn.

Het onderzoek naar oorlogsliteratuur staat, dankzij Dresden, niet meer in de kinderschoenen. Ik hoop van ganser harte dat andere toekomstige beschouwers hun voordeel mogen en kunnen doen met zijn open blik en zuivere benadering.

Literatuur

S. Dresden, *De literaire getuige*. Den Haag, 1959; *Wereld in woorden, Beschouwing over de romankunst*. Den Haag, 1971; *Het vreemde vermaak, dat lezen heet*. Amsterdam, 1997[2]; *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Amsterdam, 2000[4]

H.A. Gomperts, *De geheime tuin* Amsterdam, 1972.

W.F. Hermans, *Het sadistische universum 1* Amsterdam, 1977.

A.J. Herzberg, ‘Amor Fati.’ In: *Verzameld Werk 2*, Amsterdam, 1993.

E. Hillesum, *De nagelaten geschriften van E. Hillesum* Amsterdam, 1986.

L. de Jong, *Het koninkrijk der Nerderlanden in de Tweede Wereldoorlog 5 Maart 1941-juli 1942*. 's Gravenhage, 1974.

M. de Montaigne, *Essais* Ed. P. Michel. Paris, 1965.

H. Mulisch, *De zaak 40/61*. Amsterdam, 1969.

Raster 57, S. Dresden, de literaire getuige A. Spiegelman, *The Complete Maus* New York, 1997.

P Steinberg, *De bokswedstrijd, Overleven in Auschwitz*. Amsterdam, 2001.

J.J Voskuil, *Het Bureau 2: Vuile handen* Amsterdam, 1996.

Bert Thiel (1961) is neerlandicus.

Ron Elshout
Eerlijk, hartstochtelijk, onbegrepen
Over de essayistiek van Jeroen Brouwers

Op het omslag van Jeroen Brouwers' *Kladboek* (1979), zijn eerst bundeling ‘polemieken, opstellen en herinneringen’, prijken een rode schrijfstift en een scalpel, gelegen op een opengeslagen schrift. Dat zouden de symbolische werktuigen van de essayist moeten zijn: met het scalpel ontleedt hij en met de rode pen straft hij vervolgens het feilen van zijn onderwerp af.

Onderhavige tekst is echter gedoemd een ‘esseej’ te worden - dat is: ‘een opstel waarin andermans boeken worden naverteld zonder namen te noemen, Engelse en Franse schrijvers in het oorspronkelijk worden geciteerd omdat het dan veel mooier klinkt en conclusies worden getrokken die de lezer zelf ook wel had kunnen trekken, als hij daar plezier in had gehad’ (geciteerd via Jeroen Brouwers, *Feuilletons*, zomer 1996, uit: W.F. Hermans, *Het sadistische universum*, 1964), met dien verstande dat hier vooral de essays van Jeroen Brouwers ‘naverteld’ en geplunderd zullen worden, want iets anders schrijven dan zo'n door Hermans terecht denigrerend afgewezen napraatessay over het essayistische werk van Brouwers is zo goed als onmogelijk. Wie daarover nog iets oorspronkelijks wil beweren, vindt het gras welhaast volledig voor de voeten weggemaaid. Niet in de laatste plaats heeft de auteur zelf het terrein vakkundig afgegraasd door in zijn gepubliceerde brieven, documenten en essays op de materie in te gaan. Soms deed hij dat al gaandeweg het essay dat hij onder handen had. Zo schreef hij in ‘De nieuwe Revisor’ (*De bierkaai, kladboek 2. Schotschriften en beschouwingen*, 1980) voorspellend, of toen al door ervaring ‘wijs’ geworden:

> Doe iets in Nederland, bij voorbeeld schrijf, - schrijf wat dan ook, als het maar niveau heeft, als het maar waarachtig is, als het maar anders is dan ‘gewoon’, schrijf de mooiste roman, schrijf de scherpste polemiek, schrijf de zuiverste taal, maak er wat van, geef er blijk van *niet* tot de lamlendigen te behoren, - doe dat, en vervolgens: wéét dat je ‘tot overmaat van ramp’ door de klonen van het prikkeldraad een beunhaas zal worden genoemd, wéét dat van je zal worden gezegd dat je in de eerste plaats niet integer bent, wéét dat je hele hebben en houwen, je inkomsten, je betrekking, je liefdeleven, de minder geslaagde kanten van je karakter, je levensgeschiedenis, je echtscheiding, je kinderen die na je echtscheiding bij hun moeder zijn blijven wonen, je vergissingen, je misluktheden, dit alles en nóg veel meer te grabbel zal worden gegooid,

> waarbij men er niet voor terugdeinst tendentieus te citeren uit persoonlijke geschriften die je ooit (soms wel tien jaar of nog langer geleden) hebt afgescheiden, je uitspraken in de mond te leggen die je nooit hebt gedaan, sommige van je gedragingen zó te interpreteren dat wel lijkt of je een misdadiger, een laffe hond, een leugenaar, of een gevaarlijke idioot bent.

Of Brouwers het zich bewust was toen hij dit schreef, is niet te achterhalen, maar het is de opmaat voor een verdediging van zijn eigen polemisch werk, die op den duur met de allure van een refrein in zijn werk moest terugkeren. Vooral de ad hominem-argumentatie die hij hier voorziet, is zijn deel geworden, zelfs zo dat hij in *Kroniek van een karakter II* tegen Cherry Duyns verzuchtte:

> Het is al jaren zo, dat alles wat ook maar iets met ‘Brouwers’ te maken heeft wordt afgekeurd of verdacht gemaakt *omdat* het iets met ‘Brouwers’ te maken heeft. [...] Men kijkt niet naar *wat* (de roman; het essay; de film) maar naar het *wie*.

Jeroen Brouwers heeft deze ‘status’ vooral te danken aan de polemische stukken uit zijn essayistische werk. Voor wie er behoefte aan zou hebben ook naar deze positie te streven is er uit Brouwers' tweedelige brievenbrevier *Kroniek van een karakter*[1] een cursus polemiseren te destilleren, die voorafgegaan zou moeten worden door de navolgende waarschuwing, waarin de schrijver de door hem inmiddels verworven status preciseert - vergelijkbaar met de waarschuwingen tegen hart- en vaatziekten en longkanker op pakjes sigaretten (Men leze: ‘De laatste sigaret’, in: *Feuilletons*, zomer 1996):

> Wie wil weten wat eenzaamheid is, moet schrijven. Hoe intelligenter hij schrijft, hoe groter de kans dat hij slecht wordt gelezen, hoe eenzamer hij is, hoe meer stront hij naar zijn hersens krijgt en op loyaliteit hoeft hij niet te rekenen. (*Kroniek I*, blz. 63)

Jeroen Brouwers schrijft aan Maarten 't Hart dat polemiseren niet moeilijk is. ‘Waar het op aankomt,’ vervolgt hij, ‘zijn natuurlijk je argumenten en bewijsvoeringen.’ De rest vindt hij ‘woordkunst en goochelaarswerk’. Het belang dat Brouwers hier terecht hecht aan de onderbouwing van een polemisch essay is te beschouwen als een variant op zijn hierboven geciteerde filippica tegen ad hominem-argumentatie: het essay moet in de eerste plaats inhoudelijk deugen - een opvallende uitspraak van de als vorm-freak en taalkunstenaar gedoodverfde schrijver die hij (óók) is. Wie hem, voorzover

1 Deel 1 van *Kroniek van een karakter* loopt van 1976 tot 1981, deel 2 van 1982 tot 1986. Waar blijft toch het vervolg?

het zijn polemisch werk betreft, als eerste aanspreekt op zijn ‘woordkunst’, kan op een verbolgen weerwoord rekenen. Zo keert hij zich in *Het is niets* (1993) tegen een passage uit *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Zijn irritatie, schrijft Brouwers, geldt de karakterisering van polemiek die dit drukwerkje verschaft:

> Een overwinning of het gelijk wordt niet zozeer behaald dankzij de inhoudelijke kracht van de argumenten, maar is in de eerste plaats afhankelijk van stijl.

Brouwers doet de kwalificatie af als onzin en levert nóg eens zijn visitekaartje als polemist af. De variatie op het refrein luidt ditmaal:

> Een in de eerste plaats van stijl afhankelijke polemiek is als een door een glasblazer vervaardigde, rijk versierde vliegenmepper die al breekt en tot gruis en splinters uit elkaar valt voordat hij op het insect is neergekomen.
>
> Een polemiek die *niet* ‘zozeer’ is gebaseerd op argumenten, nog afgezien van ‘de inhoudelijke kracht’ daarvan, is niet een polemiek, maar iets anders: - bijvoorbeeld te benoemen als een lasterstuk, een opstel voor suggestieve beweringen, verdachtmakingen, verwijten et cetera, bij voorkeur *ad hominem*. Niet geschreven op grond van argumentaties maar om reden van haat, minachting, kwelzucht, wraak.

Het literatuurboekje beweert voorts dat ‘echte polemisten vaak meer zorg plegen te besteden aan de vormgeving van hun stukken dan aan de feitelijke onderbouwing daarvan’. Het wordt als een algemeen geldende waarheid geformuleerd, waar Brouwers zich onmiddellijk met ironisch geformuleerde hooghartigheid van distantieert:

> Ik ben er zo een die, uiteraard ook brillerend in soevereine stijl, *in de eerste plaats* zorgt voor ‘feitelijke onderbouwing’ der geïncrimeerde zaken en dienaangaande principiële standpunten verdedigt: - géén leugens, géén falsificaties, géén toespelingen op het strikte privé-bestaan van het ‘slachtoffer’ in zoverre dit niets met het onderwerp te maken heeft, géén beweringen zonder bewijsvoering, welke bestaan uit correcte, door iedereen verifieerbare citaten plus bronvermeldingen.

In de veertien jaar die verstreken sinds de verschijning van *Kladboek* is Brouwers door schade en schande tot zijn eenzaamheid leidende inzichten gekomen, want hij beëindigt zijn ‘verdediging’ met deze alinea:

> Mijn polemische werk voldoet dusdanig gestreng aan deze stelregel dat het wel daarom moet zijn dat opponenten nooit op mijn betoog-alszodanig (kunnen) ingaan, maar hun reacties richten op mijn persoon, mijn zogenaamde intenties, et cetera, zodat er in plaats van polemieken roddelstukken ontstaan.

Nu mag dit waar zijn - een deel van de reacties van Brouwers' 'opponenten' wordt ongetwijfeld *mede* veroorzaakt door diens 'woordkunst en gooche-laarswerk': zijn onmiskenbaar eigen even agressieve als humoristische *toon*. Brouwers wenst te polemiseren vanuit oprecht gevoelde verontwaardiging (*Kroniek II*, p.348) en die moet in het essay 'hoorbaar' zijn. Een polemiek moet niet alleen 'zéér gestreng geschreven' zijn, 'zonder één bewering of hij wordt door citaten en bronopgave daarvan bekrachtigd,' maar het moet ook 'lachen geblazen' zijn (*Kroniek I*, p.93). Brouwers geeft, in een brief aan Jaap Goedegebuure, grif toe dat zijn aanval op D.A. Kooimans verhaal 'De schrijver droomt' cabaretesk is, dat hij soms melig spijkers op laag water zoekt en verbindt hier een algemeen geldende eis met betrekking tot polemiseren aan: 'polemiek *moet* overdreven worden'. Brouwers wil dat polemiek zo goed geschreven is, dat men deze 'om deszelfs wille kan lezen' (*Kroniek I*, p.113 en 140).

In polemiek is Brouwers duidelijk geen voorstander van een 'Ter Brakerig: ja, nee, eigenlijk wel, eigenlijk niet, hoewel, anderszins, ik bedoel...' (*Kroniek I*, p.141) Als er 'geen handgranaten' beschikbaar zijn, dan moet het maar 'met paardenvijgen', maar polemiek 'moet dampen' (*Kroniek I*, p.161).

De feiten moeten kloppen, het gaat niet in eerste instantie om de nuance, maar een cabareteske overdrijving omwille van de stijl is daardoor makkelijk te vinden. Het ligt voor de hand dat Brouwers' tegenstanders daar hun schimpscheuten op richten. Men neemt niet de niet te bestrijden feiten, maar men zoekt de overdrijving en ontkent die. Wanneer Brouwers zich om het effect van de polemiek voorneemt van een verhaal aan te tonen dat *alle* zinnen niet deugen, zal er allicht één enkele zijn waarbij hij 'spijkers op laag water moet zoeken.' Het recept van het 'verweer' is dan: negeer Brouwers' aanval op het grote geheel, neem zijn onheuse kritiek op dié zin onder de loep, toon aan hoe onrechtvaardig die is en ontmasker de polemist daarmee als: een leugenaar. Tref in een opsomming van jongens- en fietsboeken *De renner* van Tim Krabbé aan, beweer, voorbijgaand aan de intentie van de opsomming, dat dit 'intussen wel een van de beste boekies is die de laatste jaren, al dan niet over fietsen, zijn uitgekomen' en voilá: Brouwers heeft 'dus' ongelijk. Maar of dáár de strekking van Brouwers' essay door ontkracht wordt, is een retorische vraag.

Voor een cursus drogredeneren kan men dan ook te raden gaan in *De valse Revisor* (1979), het ‘polemische antwoord’ op Brouwers' *De nieuwe Revisor* (*Tirade* 250, 1979) opgenomen in *De bierkaai, kladboek 2*, hetgeen Brouwers noopte in het laatst genoemde boek opnieuw te zijner verdediging een aantal keren het refrein te hernemen.

Zo wordt hij met ‘humoristische’ minachting uitgemaakt voor ‘bijna-Rooms’ en ‘katholiek’, terwijl iedereen die een beetje kennis heeft genomen van zijn werk, weet dat hij dit geloof al járen geleden afgezworen heeft en wat zou dat overigens met de inhoud van zijn geschrift te maken hebben als hij...?

Men ontkent ‘literair criticus’ te zijn, terwijl Brouwers in zijn schotschrift met bronvermelding een kritiek op 't Harts *Een vlucht regenwulpen* citeert en gooit vervolgens olie niet op de golven, maar op het vuur door het betreffende stuk zelf geen kritiek, maar ‘een roddelstuk’ te noemen, blijkbaar daarbij over het hoofd ziend dat Brouwers dáár nu juist tegen in het geweer kwam. Men herleze het bovengegeven citaat uit *Het is niets*.

In dezelfde publicatie wordt uit Brouwers' brieven aan uitgever Loeb, één van de doelwitten van *De nieuwe Revisor*, geciteerd, met voorbijgaan aan het feit dat de daarin verstrekte citaten uitsluitend over de uiterlijke verschijningsvorm van Loebs boeken gaan, terwijl *De nieuwe Revisor* exclusief over de inhoud handelt.

Men licht Brouwers' doopceel, komt met journalistiek om den brode verricht jeugdwerk op de proppen, plaatst zonder vermelding van een jaartal een foto van een jonge Jeroen Brouwers met een bloknootje op de knie en noteert eronder: ‘Jeroen Brouwers als roddeljournalist’.

Men beweert dat Brouwers een slecht polemist is ‘omdat hij critici aanvalt die als criticus door niemand serieus worden genomen’, terwijl Brouwers juist aantoonde waaruit de macht van die critici bestond. Overigens had men hierbij niet in de peiling dat men met dit predikaat Brouwers' pamflet eerder ondersteunde dan ontkrachtte. Juist naar het feit dat een niet serieus te nemen criticus tien jaar lang een prominente plaats op de literatuurpagina van een krant innam, ging zijn woede uit.

Men verzuchtte demagogisch dat Brouwers zijn pijlen richtte op een criticus die nu juist opgestapt was, alsof Brouwers zijn polemiek niet begonnen was met de vermelding van dat feit en hij naar aanleiding dáárvan een ‘in memoriam van een tijd’ schreef alsmede een oproep tot een andere mentaliteit.

Men maakte belachelijk dat Brouwers' pamflet ondersteund wordt door 152 bronvermeldingen, onder vermelding van het feit dat de schrijver ‘zelfs de MULO nog niet gehaald heeft’. Enfin: zie het citaat uit *Het is niets*.

Kortom, er verhief zich een koor van door en tegen elkaar in galmende zangen en tegenzangen die op den duur door de gebrekkige argumentatie steeds

meer ging rondzingen. Vervolgens trad er enige tijd windstilte in tot de geschiedenis zich herhaalde bij om het even welke polemiek die Brouwers publiceerde: zijn aanval op de pretenties van de ‘Revisor-generatie’, zijn aanvallen op de beroerde, niet op literatuur maar op de persoon van de schrijver gerichte ‘literatuurkritiek’, zijn aanval(len) op het overschrijfgehalte van zogenaamd wetenschappelijk werk, zijn frontale aanval op de verloedering van het Vlaamse literatuurbedrijf, zijn aanvallen op ‘per fietspomp’ opgeblazen reputaties van sommige wetenschappers, schrijvers en uitgevers - alles na te lezen in zijn vier ‘kladboeken’ en de feuilletons.

Het leed dat Brouwers heet

Het is enige tijd gebruikelijk geweest (overschrijven!) om Brouwers' polemieken af te doen als ‘onbelangrijk’, door de personen of zaken waartegen deze gericht waren als ‘te klein’ of ‘te onbelangrijk’ af te doen. Op het eerste gezicht lijkt dit een ter zake doende bestrijding van ‘het leed dat Brouwers heet’, maar als de kwalificatie op waarheid zou berusten, waarom ontstond er dan steevast zoveel rumoer rondom zijn pamfletten? Daarbij werd de ‘onbelangrijkheid’ van de zaak of persoon in zoverre door Brouwers erkend dat het hem over het algemeen om de grote wél belangrijke zaak (meestal van literaire aard) ging. Het ging niet in eerst instantie om het schrijverschap van D.A. Kooiman, maar om de pretenties die in de literaire kritiek ‘voor waar’ werden gehouden. Het ging niet om die ene opstappende recensent, maar om het verloederde, verkindste en verkinderlijkte literaire klimaat. Het ging niet om een literaire journalist, maar om de gezichtloosheid van een literair supplement van een algemeen gerespecteerd landelijk dagblad. Het ging (en: gaat) niet om een wetenschapper die, keurig met bronvermelding, verwijst, maar om de manier waarop ‘wetenschap’ beoefend wordt: niet door het zelf formuleren van eigen ontdekkingen en inzichten, maar door het klakkeloos, liefst zonder bronvermelding, van elkaar overschrijven. Het gaat niet (hoewel ook) om de reputaties van R. Kousbroek en K. van het Reve, maar om hun buitengewoon slordige, bijkans in drogredeneringen omkomende manieren van ‘argumenteren’, die vervolgens door menigeen voor ‘waar’ aangenomen wordt.

Van de laatste twee kan men in ieder geval niet beweren, ‘dat zij door niemand serieus genomen worden’. Beide scribenten: ruime publicatiemogelijkheden in *NRC Handelsblad*, toegang tot uitgeverijen, leidend tot P.C. Hooftprijzen in respectievelijk 1975 en 1981, de één professor, de ander eredoctor.

Wat Brouwers in hun geval gedaan heeft is niet anders dan zijn beproefde credo toepassen: ‘Zoek bij mensen de mythe en ontzenuw die.’ (*Kroniek I*,

p.252) Maar alles is vergeefs, want in *de Volkskrant* van 10 augustus 2001 was het bericht te lezen dat ‘Karel van het Reve (1921-1999) de geschiedenis [is] ingegaan als iemand die graag - geïnspireerd door z'n grote voorbeeld Sir Karl Popper - alle mogelijke onzin aan de kaak stelde, vaak door bij een aanvaarde opvatting één niet te weerleggen tegenvoorbeeld te verzinnen. Hij had er z'n roem (en z'n gnuivende lezers) aan te danken. Van het Reve was een zorgvuldig en slim stilist [...].’

Brouwers zou, vooral bij de laatste zinsnede, ongetwijfeld ‘gnuiven’ - van verontwaardiging. Het is een *opinion chic* - een gemeenplaats: ‘een almaar klakkeloos herhaalde uitspraak aan de waarheid of geldigheid waarvan niemand twijfelt om de doodeenvoudige reden dat niemand zich de moeite getroost daar een onderzoek naar in te stellen’ (*Het vliegenboek*, p.201) - zoals Karel van het Reve er zelf regelmatig debiteerde, hetgeen door Jeroen Brouwers werd onderzocht en aangetoond. Brouwers heeft in ‘Uren bij het theelicht. De Elsschotkunde van Karel van Het Reve’ diens achteloze, slordige, luie en menigmaal aantoonbaar foute manier van redeneren, alsmede zijn krakkemikkige stilistische vermogens afdoende gefileerd, ruimschoots voorzien van letterlijke bewijsplaatsen en tegenargumenten gebaseerd op het werk van Van het Reve. Maar een gemeenplaats is als onkruid: is het hier bestreden, duikt het daar weer op. Remco Campert schreef in een gedicht: ‘Het gras komt pluksgewijs op / daar waar vorig jaar vuur grond kaal maakte’.

Iets dergelijks geldt R. Kousbroek. In ‘Het Oostindisch kampsyndroom (over Rudy kousbroek)’, gepubliceerd in *De Tijd* in 1988 en opgenomen in *Het vliegenboek* (1991), demaskeert Brouwers de demagogische manier van argumenteren door R. Kousbroek. Hij laat - alweer: met geciteerde bewijsplaatsen - genadeloos zien van welke ‘trucs’ (schrijft Brouwers, men leze echter: drogredenen) Kousbroek gebruik maakt: hij gebruikt obscure bronnen en generaliseert op basis daarvan overhaast, hij verdraait en negeert wetenschappelijke literatuur, literaire fragmenten worden als ‘bewijs’ gebruikt voor een historische werkelijkheid (en hij neemt Brouwers met betrekking tot *Bezonken rood* kwalijk dat hij *in een roman* de historische werkelijkheid geweld aangedaan zou hebben), hij negeert elke weerlegging door en argumentatie van anderen, hij bezondigt zich aan glasharde leugens (bijvoorbeeld ten aanzien van de positie en verantwoordelijkheden van de Japanse keizer gedurende de Tweede Wereldoorlog) en hij gaat de mist in als het gaat om causaal redeneren: de Japanse keizer is onschuldig en niet-verantwoordelijk voor de door Japanse soldaten gepleegde gruweldaden - die op zich door R. Kousbroek ten onrechte gebagatelliseerd zo niet ontkend worden - *want* hij was een zachtzinnig zeebioloog. Geen wonder dat Brouwers naar aanleiding van de uitreiking van het eredoctoraat in de wijs-

begeerte (18 juni 1994) aan R. Kousbroek opnieuw in woede ontstak, nadat hij al in *Het circus der eenzaamheid, kladboek 4* (1994) Kousbroeks herhaalde standpunten nog eens had weerlegd. Sinds de verschijning van *Het Oostindisch kampsyndroom* spreekt Brouwers overigens van ‘gene zijde’, want op pagina 486 verklaart R. Kousbroek hem domweg dood: ‘Het is polemiseren met een lijk. Die man is niet buiten kennis, hij is gewoon dood.’ Het is de kwadratuur van een eerder Kousbroek-argument: ‘Brouwers deugt niet.’ Voorwaar een manier van ad hominem-redeneren, een eredoctoraat waard, die Brouwers toen hij zijn ‘refreinen' schreef niet had kunnen voorzien.

Ruimte maken

Van gene zijde - dat is in ieder geval een plek waar Brouwers zich ‘thuis’ voelt, als schrijver van het ‘in memoriam van deze tijd’. Want dat mag niet vergeten worden: zo goed als Brouwers opgepompte reputaties tot hun juiste proporties teruggebracht heeft, zo heeft hij anderen, vaak miskenden, op onnavolgbare wijze tenminste hun plaats in de literatuur gegund. In ieder van de ‘kladboeken’ veegt Brouwers reputaties van tafel om, als het ware, ruimte te maken voor anderen. In het eerst ‘kladboek’ schijnt het licht op Hélène Swarth, Jan Emiel Daele, Henriëtte Freezer en Johan Daisne; in *Kladboek 2* op Teirlinck, Boon en Buysse; in *Het vliegenboek* (kladboek 4) op o.a. Rob Nieuwenhuys, Richard Minne, Paul Snoeck, Walter van de Broeck, Geert van Oorschot; in het vierde ‘kladboek’ op onder meer: Daniël Robberechts, André Baillon, Paul de Wispelaere, Benno Barnard. Daarnaast schreef Brouwers biografische deelstudies over Godfried Bomans, Hélène Swarth, W.F. Hermans en Elize Baart.

Het absolute meesterstuk in dezen is natuurlijk *De laatste deur* (1983), een levenswerk bevattende: essays over zelfmoord in de Nederlandstalige letteren, zoals de ondertitel luidt: intense ‘in memoriams’ die niet alleen uitblinken in biografisch, psychologisch en literair opzicht, maar vooral door ‘de toon van solidariteit’. Brouwers wilde met *De laatste deur* een wetenschappelijk boek schrijven ‘volstrekt zonder “literatuur” of mooischrijverij, geen pathos, geen sentimentaliteit’ (*Kroniek I*, p.300), maar het onderscheidt zich vooral doordat hij dankzij een groot vermogen tot vereenzelviging met de schrijver/zelfmoordenaars tot ‘eigen ontdekkingen en inzichten’ is gekomen. Deze inleving verklaart - evenals later bij de deelbiografieën over Hélène Swarth en Godfried Bomans - Brouwers' ‘toon van solidariteit’. Brouwers getuigt van respect voor de schrijver die hij onder handen heeft door onbevooroordeeld en open zijn onderwerp tegemoet te treden. Eerlijkheid is het motto, hij laat voor hem gelden wat hij in het voorwoord van *Het is niets* over zichzelf schrijft:

> Ik ben de schrijver die ik ben en wil niet voorwenden dat ik eigenlijk een ander schrijver zou zijn. En als schrijver ben ik niet iemand anders dan die ik ben als ik niet schrijf.

Jan Emiel Daele (1942-1978) was géén groot schrijver, en dat wordt onomwonden vastgesteld. Desalniettemin krijgt hij één van de mooiste in memoriams die Brouwers ooit schreef, waarmee zijn plek in de literatuur is verzekerd. Ook hier gaat het in veel gevallen om meer dan alleen de besproken schrijver. Met ‘Jan Emiel Daele’ draagt Brouwers een tijdperk ten grave, met het essay over François HaverSchmidt (Piet Paaltjens) komt de invloed van de Bijbel in zicht, met ‘Menno ter Braak’ wordt de invloed van de politieke situatie belicht, ‘Jotie 't Hooft’ en ‘Dirk de Witte’ ‘vertegenwoordigen’ de jaren zestig.

In *Kroniek van een karakter* is na te lezen hoe teleurgesteld Jeroen Brouwers over de receptie van *De laatste deur* was.

Jaren na zijn geruchtmakende Vlaanderen-pamfletten (verzameld in *Vlaamse leeuwen)* is hij in België uitvoerig bekroond (orde van de Vlaamse Leeuw, 1992 en Ridder in de Kroonorde, 1993) - een erkenning van zijn gelijk eertijds. In Nederland kreeg R. Kousbroek voor zijn aan elkaar gelijmde krantenstukken dat eredoctoraat in de wijsbegeerte, K. van het Reve én R. Kousbroek ontvingen de P.C. Hooftprijs voor hun krakkemikkig ‘geredeneer’. Het is derhalve een schande dat er geen enkele (psychologische en niet per se een literaire) faculteit is geweest die Brouwers *voor dat* unieke boek een (ere-)doctoraat aangeboden heeft. En de P.C. Hooftprijs voor essayistiek had hij al lang moeten hebben. De argumentatie daarvoor: zie hierboven in dit esseej.

Literatuur

Jeroen Brouwers, *Kroniek van een karakter, deel 1, 1976-1981 De achterhoek* (1986) en *deel 2, 1982-1986. De oude Faust (1987)* verschenen bij uitgeverij Hadewijch, Schoten.

Het essayistisch werk van Jeroen Brouwers, uitgegeven bij De Arbeiderspers, is te vinden in: *Kladboek* (1979), *Kladboek 2. De Bierkaai* (1980), *De spoken van Godfried Bomans* (1982), *Es ergo sum* (1982), *De laatste deur* (1983), *Hétène Swarth. Haar huwelijk met Frits Lapidoth. 1896-1910* (1985), *De schemerlamp van Hélène Swarth* (1987), *De versierde dood* (1989), *Kladboek 3. Het vliegenboek* (1991), *Het is niets* (1993) *Kladboek 4. Het circus der eenzaamheid (1994), Vlaamse leeuwen* (1994), *Adolf, Eva & de Dood* (1995). Bij Bas Lubberhuizen verscheen: *Twee verwoeste* levens. *De levensloop en de dubbelzelfmoord van Elize Baart en Bastiaan Korteweg* (1993).

De valse Revisor verscheen bij C.J. Aarts, Amsterdam, 1980. Bij uitgeverij Atlas verschenen: *Het aardigste volk ter wereld. W.F. Hermans in Brussel* (1996), *Feuilletons* (zomer 1996), *Extra Edietzie* (*Feuilletons*, herfst 1996), *Satans potlood* (*Feuilletons*, zomer 1997) *Alles is iets* (*Feuilletons*, lente 1998), *Terug thuis* (*Feuilletons*, winter 1998), *De zwarte zon. Essays over zelfmoord en literatuur in de twintigste eeuw* (1999), *Papieren levens, feuilletons 6* (2000)

Ron Elshout (1956) is dichter, essayist en redacteur van BZZLLETIN. *Onlangs verscheen zijn dichtbundel* Nomade nabij oase *bij uitgeverij De Geus*.

Yves van Kempen
Verlangen naar onwetendheid
Over de essayistiek van Cyrille Offermans

Het essay is een product van onzekere tijden. Die zin is niet van mij, het is de openingszin uit *De functie van de scepsis*, een memorabel essay uit de essaybundel *Sporen van Montaigne* (1994) van Cyrille Offermans (1945) over de onafhankelijke denker en de grondlegger van dit genre: de Fransman Michel de Montaigne. Hoezeer hij zelf door de turbulentie van zulke tijden is gevormd, verduidelijkt Offermans in een opmerkelijke terugblik, een 'min of meer autobiografische notitie over de jaren zestig' waarmee hij zijn met de Busken Huetprijs bekroonde bundel *De ontdekking van de wereld* (2000) opent. Daarin keert hij terug naar dit decennium van vrijwel tomeloze vernieuwingsdrift, naar zijn studietijd en de jaren die daaraan vooraf gingen. Zijn gedachten gaan uit naar de plek van zijn jeugd, het Limburgse provinciestadje Sittard waar hij als fundamenteel ontevreden middelbaar scholier op zoek was naar opstandige opvattingen en atonale geluiden in de literatuur op een moment dat zijn medescholieren nog gedwee, geheel in de geest van de toen heersende mentaliteit, de kneuterige en van valse romantiek vergeven boeken van Marie Koenen, Bertus Aafjes of Aart van der Leeuw op hun boekenlijst plaatsten. De literaire pockets en reuzenpockets van De Bezige Bij leverden hem het eerste materiaal om de scheuren en breuken te duiden die hij in het maatschappelijke leven en het sociaal-culturele klimaat van destijds al intuïtief aanvoelde. Als bezorgers van het vuur noemt hij auteurs als Jean Paul Sartre en Albert Camus, Jack Kerouac en Dylan Thomas, en van eigen bodem Harry Mulisch, Lucebert, Bert Schierbeek, en Hugo Claus. Zij boden hem zicht op een andere wereld. Niet alleen gaven ze voeding en structuur aan zijn diffuus rebelse gezindheid, ze waren niet minder verantwoordelijk voor de erotisch geladen fantasieën waarover de zwartrokken en bedillerige pedagogen die hem daar omringden vrijwel altijd met galmende stem hun banvloek uitspraken.

In de generatie van de Vijftigers, van wie in die tijd de eerste publicaties begonnen te verschijnen, herkende hij onmiddellijk zijn eerste bondgenoten. Uiteraard vanwege hun protest tegen benepenheid en hypocrisie, vanwege hun opstandige antiburgerlijke, de ruimte van het volledige leven-explorerende geest.

Toch duurt het dan nog even alvorens hij ontdekte dat hij 'tot een generatie behoorde die de kunst, de literatuur, de muziek leerde kennen, juist toen die zich uit de naoorlogse kluisters van de benauwende, conventionele en auto-

ritaire wereld bevrijdde'. Degenen die hem een paar jaar later, tijdens zijn studie aan het Instituut voor Neerlandistiek in Amsterdam nog definitiever voor een en ander de ogen openden, waren de Duitse filosofen Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin en Jürgen Habermas de belangrijkste vertegenwoordigers van de 'Frankfurter Schule'. Zij zijn de hoofdrolspelers in Offermans' eerste essaybundel *Macht als trauma* (1982) waarmee hij zijn naam als onafhankelijk en onorthodox denker vestigde en zich een positie verwierf in de Nederlandse essayistiek. In deze bundel stelt hij vooral de vraag waarom de 'kritische theorie' van de Frankfurter Schule, hun dialectische analyse in de geest van Hegel en Marx van een samenleving die zich geconfronteerd zag met het gedachtegoed van het fascisme en stalinisme, in Nederland nooit de weerklank vond die ze verdiende. Want zoveel was hem al tijdens zijn studiejaren duidelijk geworden, toen het bestuderen van hun maatschappijkritische teksten nog overwegend als *not done* gold, al was het maar om het onnozele feit dat het hier - de oorlogsjaren duurden kennelijk nog voort - om Duitsers ging.

Het boek is een begeesterde verwerking van de ideeënrijkdom van de Frankfurters, van een manier van denken die hij als congeniaal moet hebben ervaren. De ultieme oorzaak voor dit manco legt hij in het gegeven dat hun antisystematische filosoferen de 'departementen van de geest' - zoals Adorno ooit schreef- doelbewust doorbrak, waardoor de wetenschappelijke wereld hun analyses als te literair beschouwden, terwijl omgekeerd de kunstwereld zich angstvallig afsloot voor welke vorm van theoretiseren dan ook. Die constatering leidt uiteindelijk tot een grondthema dat Offermans vervolgens in heel zijn essayistiek zal blijven uitdragen: de zekerheid dat wetenschap, filosofie en kunst niet buiten elkaar kunnen. Het woord dat hij daarvoor met enige regelmaat gebruikt, is dat ze elkaar moeten 'bemiddelen'. Zoals de wetenschap niet zonder het specifieke ervaringsdenken kan dat in kunstwerken ligt opgeslagen, zomin kan het kunstwerk zonder acht te slaan op allerlei uitingen van wetenschappelijkheid op eigen kracht het verband met andere kunstwerken uit heden en verleden leggen. Evenmin als Offermans een scheiding erkent tussen de genoemde disciplines en daarmee tussen genres als non-fictie, essayistiek en fictie, dichtkunst of romans, zomin onderscheidt hij tussen de traditionele en de moderne kunst. Het heden heeft zijn wortels in de traditie, ook al blijven die onzichtbaar. Werkelijke kunstwerken behouden altijd en eeuwig hun actualiteit, ze blijven in wezen onvoltooid, zo laat hij bij voortduring in zijn essays zien, omdat ze - wars van de eendimensionale aandacht voor de instrumentele rede waarop de Verlichting uitliep - de twee-eenheid van verstand en gevoel, natuur en rede, lichaam en geest, intact houden. Het is aan de criticus om:

> de donkere, tot dan onbekende plekken van het kunstwerk uit het verleden tot spreken (te brengen): niet door zich in dat verleden in te leven en te proberen zich te verplaatsen in de bewustzijnshorizon van de kunstenaar maar door een gerichtheid op het hier en nu. Alleen iemand wiens waarnemingen, handelingen, reacties niet zijn geprogrammeerd, dus iemand die het heden niet bij voorbaat als geschiedenis ervaart, kan de geschiedenis, ook de in de kunstwerken neergeslagen geschiedenis, als tegenwoordige tijd ervaren. Van een 'heden dat niet overgang is maar waarin de tijd [...] tot stilstand is gekomen' (Walter Benjamin) kan ook de kunstcriticus niet afzien.

Hartstocht voor lezen, zo blijkt uit het titelhoofdstuk van *De ontdekking van de wereld* - een 'leesdossier' of 'leesbiografie' zoals de ondertitel luidt, zo genoemd naar de map waarin elke bovenbouwleerling van de middelbare school zijn leesverslagen moet verzamelen - was indertijd niet zijn enige passie, eigenlijk wilde hij schilder worden. Maar de pen won het kennelijk al snel van het penseel. De uitgesproken favorieten van toen - Bosch, Bruegel, Hogarth, Goya, Grosz, El Greco, Tintoretto, en Lucebert - zullen later regelmatig figureren in talrijke essays. Aan sommigen van hen (Goya, George Grosz, Lucebert) wijdde hij intrigerende beschouwingen, waarin vooral zijn belangstelling voor het groteske opvalt. Toch is daarmee hooguit een deel van Offermans' interesses genoemd. Hij is tevens een gretig observator van het maatschappelijk, wetenschappelijk en cultureel leven, voortdurend nieuwsgierig naar nieuwe of veranderende opvattingen bij politici, wetenschappers en opinieleiders en dientengevolge een hinderlijk analyticus van de massacultuur zoals hij vooral demonstreert in het slothoofdstuk van *Niemand ontkomt* (1988), zijn op de actualiteit toegesneden herinterpretatie van het hoofdstuk *Kulturindustie* uit *Dialektik der Aufklärung* (1969) van Max Horkheimer en Theodor Adorno.

Behalve de ontwikkelingen in romans van binnen- en buitenlandse auteurs (Franz Kafka, Samuel Beckett, Julio Cortázar, Umberto Eco en Danilo Kĭs, om er een paar te noemen) van vroeger en nu, de beeldende kunst en muziek, volgt hij (de verloedering van) het onderwijs dat steeds verder is weggedreven van de socratische methode die er toch eigenlijk de basis van zou moeten vormen, op de voet. 'Onze opvoeding en ons schoolsysteem zijn afgestemd op een leven aan het front, geenszins op ontwapenende zelfkennis,' heet het in *Sporen van Montaigne* provocerend. Hij speurt naar belang en betekenis van de volkskunst en verwijst in dat verband meerdere malen naar het aardse, fysieke en spontane karakter ervan. Hij verdiept zich in toeristisch gedrag en volks vermaak, bijvoorbeeld wanneer hij in de naar een klassenstrijd neigende ambiance rondom een openluchtconcert in het

Italiaanse Tuoro verzeild raakt, of schetst de treurige indruk die een onder het communistisch regiem verwaarloosd Boedapest op hem maakt als hij daar na de val van de Berlijnse muur zijn vakantie doorbrengt - als het ware voor de deur van Georg Lukács, met wiens werk hij in zijn studiejaren bekend was geworden. In dit soort - noem het - 'cultuursociologische schetsen' gaat het hem nooit om impressies alleen, al doen die er ook toe gezien de veelheid aan ter zake doende, met aandacht voor het detail opgetekende observaties. Steeds loopt in de geschreven regels zijn visie mee op politieke en culturele ontwikkelingen en verwikkelingen en die demonstreert een 'honger naar heelhuids weten'. Gelet op de losse en elegante stijl, de scherpzinnige redeneertrant en het trefzeker waarnemingsvermogen sluiten ze nauw aan bij het werk van Hans Magnus Enzensberger, de door hem bewonderde en al evenzeer door de ideeën van de Frankfurters beïnvloede Duitse essayist, met wie hij zich ongetwijfeld verwant voelt vanwege diens ketterse houding, zijn afkeer voor het consequente (een door Offermans samengestelde essaybundel met vertaald werk van zijn hand verscheen in 1990 onder de titel *Lof van de inconsequentie*), zijn praktisch engagement en onweerstaanbare dwarsheid.

Zelfs fenomenen als het circus, bestiaria, de negentiende-eeuwse passages in de grootstad, het panorama en tatoeages ontkomen niet aan zijn aandacht.

Enthousiasme

De opsomming die ik hier maak van de diverse onderwerpen die in reeksen van essays de revue passeren, mag ogenschijnlijk nogal willekeurig lijken, toch is er een onderliggend en dwingend verband: dat van zijn historische blik. In al zijn analyses, of het nu gaat om het positioneren van een kunstenaar in het huidige tijdsgewricht - Vincent van Gogh bijvoorbeeld, Paul van Ostaijen, Georg Lichtenberg, John Berger, of H.C. ten Berge - of om de manier waarop hij de dispergerende werking van de actualiteit in de hem omringende wereld ervaart, steeds blijft Offermans met argusogen spieden naar de verborgen, dan wel weggemoffelde continuïteit die zich in elk voorval, elke kunstzinnige uiting en elk gedachtegoed schuilhoudt en legt hij bloot hoe in dit werk 'de ontmythologisering van de realiteit, de bevrijding van dwang van natuur en mythe' ongedaan wordt gemaakt.

In een nooit gebundelde bijdrage aan *Raster* (nummer 51, 1990), het tijdschrift waarvan hij tussen 1983 en 2000 redacteur was, stelde Offermans zich in navolging van Italo Calvino's in literaire kringen spraakmakende beschouwingen over de essentiële eigenschappen van de twintigste-eeuwse literatuur die hem lief waren - samengebracht onder de titel *Zes memo's voor het volgende millennium* (1988) - de vraag welk ankerpunt hem het meest

nabij was. Het kernwoord dat hij koos, legt weer een andere drijfveer bloot. Hij drukt er een levenshouding mee uit, een die hem bij zijn leraarschap aan een middelbare school in Echt ongetwijfeld op de been houdt. De draagwijdte ervan klinkt door in zowat elke zin die hij schrijft en verraadt de ongebonden didacticus die hij in zijn artikelen en de drie door hem gepubliceerde kinderboeken eveneens is: *enthousiasme*.

Het betoog begint met een inleiding die kan worden gelezen als een weergave van een substantieel onderdeel van zijn werkmethode. Elders beschreef Offermans al eens hoezeer hij in omtrekkende bewegingen werkt, zich laat leiden door wat de tekst die hij onder ogen heeft hem aanreikt: 'Ik begin in een boek [...] vind ik dat goed dan ga ik er literatuur omheen lezen en voor ik het in de gaten heb kom ik dan, via de voetnoten, bij iets heel anders terecht.' Hier vertelt hij dat deze benadering onvermijdelijk een fysieke component heeft:

> Vaak schrijf ik zinnen of grotere stukken tekst over. Als er iemand in de buurt is, lees ik ze hardop voor. En als er niemand in de buurt is doe ik dat soms evengoed. Ik hoef dan niet meer zonodig verder te lezen. Dat ene inzicht, die ene formulering - dat roept alleen maar om herhaling. Ik krijg iets ongedurigs over me. Een onweerstaanbare behoefte op te staan en door de kamer te gaan lopen. Of nog liever: naar buiten te gaan, de spieren los te gooien. Tegelijkertijd heb ik de neiging de woorden die me uit de stoel hebben gejaagd, te declameren. Pathetisch of absurdistisch. Er een lied van te maken. Het moet van de daken geschreeuwd. Iedereen moet op de hoogte worden gesteld. Iedereen moet in mijn vreugde delen.

Drempeldeskundigen

Het artikel is om nog een ander reden verhelderend en wel daar waar het zijn literaire voorkeuren betreft. Nam hij het in *De kracht van het ongrijpbare* (1983), zich distantiërend van het bloedeloze Hollandse realisme dat toen in de kritiek algemene bewondering oogstte, al ondubbelzinnig op voor taalbewuste auteurs, voor hun 'ondermijnende semantische energieën' en hun aversie tegen 'gecodeerde formules', voor literaire werken die ontstaan vanuit de taal, waarin een onrustbarend patroon van herhalingen, variaties, contrasten, citaten en allusies wordt geweven (onder meer Breyten Breytenbach, J. Ritzerfeld, Ivo Michiels en Jacq Vogelaar zijn voorbeelden), in dit essay uit hij zich nog specifieker. De boeken die hem werkelijk raken zijn romans die 'tintelen van leven'. Het zijn werkstukken van auteurs - ook essays en studies horen daarbij - die woekeren met hun vermogens, die het

achterste van hun tong laten zien, teksten waarin de makers zich in ‘één cruciale eigenschap’ solidair betonen met de archaïsche dichters: hun sensibiliteit voor overgangen. Exit Maarten 't Hart, Mensje van Keulen en al dat ‘ander proza’ uit de Lage Landen vol kleinburgerlijk individualisme dat niet kritisch wordt gereflecteerd, maar zelfvoldaan wegduikt in behaagzieke verhalen, geschreven in een clichématig, van a tot z elders geformaliseerd taalgebruik. Offermans gaat liever om met werk dat hem in het hart raakt, boeken die hem iets nieuws, iets onverwachts aanreiken, al is het slechts in de marge. De auteur naar wie zijn belangstelling uitgaat is ‘een drempeldeskundige’, hij of zij die een scherp oog heeft voor de overeenkomst tussen twee ongelijksoortige realiteiten en vervolgens verbanden legt, beelden vreemd maakt, vergelijkingen gewaagder en verborgener, contrasten onvoorspelbaarder, sprongen onvoorspelbaar en breuken scherper aanzet. Dat is geen auteur die denkt ‘in lange termijnen en projecteert in het groot, maar (een) die zijn zinnen heeft gezet op het dichtbije’. Voor hem geldt dat ‘iedere seconde het poortje (is) waardoor de Messias (kan) binnentreden’. De aanhaling in dit citaat is van Walter Benjamin.

In de latere essayistiek van Cyrille Offermans is het Michel de Montaigne, die andere drempeldeskundige *par excellence*, die hem in het bijzonder inspireert. Een late ontdekking, zo erkent hij ruiterlijk, omdat Horkheimers op zijn zachtst gezegd weinig vlijende opstel *Montaigne en de functie van de scepsis* (1938) hem jarenlang in de weg had gezeten. ‘Zijn *Essais* vormen voor mij het eerste indrukwekkende model van een postmetafysisch enthousiasme. Zijn geest waart door een fors deel van de boeken die ik vandaag de moeite waard vind.’ Naast het onorthodoxe karakter van Montaignes denken, de sensibiliteit en zwierigheid van zijn geest is het niet minder diens toon die hem bevalt, een toon onderstreept hij in de slotzin van het essay ‘waar ik me zelf in oefen’.

Vrijplaats

Het essay is voor Offermans een ware vrijplaats, een territorium met de onbestemdheid van een niemandsland waar nog alles mogelijk is, waarin hij zich meet met andermans gedachtegoed dat hij lezend en schrijvend nabij is gekomen en zich daarover instemmend uit of waarop hij kritisch ingaat. Nooit ‘filerend’, zoals de heersende mode van de journalistieke literaire kritiek het voorschrijft, maar altijd met respect. Waarin hij de veelheid van zijn interesses vrijelijk laat uitwaaieren en vervolgens weer herstructureert om ‘een zelfgewilde samenhang af te dwingen van een opgelegde orde’. Enthousiasme is, naar hij veronderstelt, ook voor elke zelfbewuste auteur het voornaamste motief om aan de slag te gaan, reden temeer om zich met

hem verwant te voelen, eerder dan met de sinds de jaren zestig aangelijnde en nooit meer uit dat keurslijf losgetornde wetenschapper. Terwijl in het academisch milieu onverminderd een streng onderscheid geldt tussen kennis en zelfexpressie, maakt hij die onwerkelijke tweespalt tot in de woordkeus van zijn analyses ongedaan. Gedefinieerd en gecategoriseerd wordt er nergens, met zo weinig mogelijk begrippen probeert hij het maximale rendement uit zijn beschouwen te halen. Evenmin is hij op zoek naar centrale betekenissen, conclusies of eeuwig durende waarheden. In zijn essayeren probeert hij verharde standpunten met elkaar te verzoenen en tast hij omzichtig en nauwlettend en waar nodig improviserend af wat er in een tekst aan de hand is. Bij de analyse daarvan onttrekt zijn taal zich elegant en zelfbewust aan de greep van een elders gemunte terminologie.

Offermans is op zijn sterkst wanneer hij de authenticiteit, de eigenzinnigheid en complexiteit van wat zich in het gelezene en in het verlengde daarvan in het leven aandient, kan illustreren. Het is hem daarbij allereerst om meerduidigheid, om gelaagdheid te doen. Zijn begrippen destilleert hij zelden of nooit uit het abstracte definitiearsenaal van welke theorie dan ook, hij genereert ze vrijelijk uit de - bij voorkeur - tegendraadse teksten die hij onder de loep neemt. Met name die demonstreren voor hem een alternatieve, veelal ondogmatische vorm van weten. Zijn schrijven en meeleven of meebeleven staat altijd haaks op elke vorm van machtsdenken, een wijze van redeneren die door hem bij voorkeur ‘instrumenteel denken’ wordt genoemd. Die bijna onvoorwaardelijke sympathie voor ongebondenheid is een al evenmin te veronachtzamen leidmotief in zijn essays waarin het hem in eerste instantie om ‘correspondenties’ te doen is, de vermoede of onvermoede, bij het lezen van een boek zich spontaan aandienende verbindingslijnen tussen vroeger en nu, tussen deze tekst en talloze andere, tussen de actualiteit en wat tot herinnering was verzonken, veronachtzaamd is of overleefd leek.

Uit *De kracht van het ongrijpbare* sprak een voornemen om een literatuurgeschiedenis te schrijven. Geen traditionele, zoals we die kennen uit de standaardwerken maar een fragmentarische, een waarin de ‘samenhangen, ontwikkelingen en contrasten’ zichtbaar worden gemaakt ‘die je met een traditionele, vakgerichte aanpak nooit op het spoor komt’. In dat project dat niet conserverend maar vitaal van karakter is, pasten zowel een reeks (deels herschreven) recensies uit *De Groene Amsterdammer* en *Vrij Nederland*, als een erudiete, over de grenzen van de Nederlandse literatuur heen grijpende beschouwing die aangaf hoe de vooruitzichten op geluk en vrijheid waarvoor de geest van de Renaissance en vroege Verlichtingstijd nog ruimte schiep, door achtereenvolgens classicisme, kapitalisme en cultuurindustrie gefrustreerd raakten. Elk essay, en daarmee ook iedere essaybundel die hij naderhand publiceerde, kan in dat perspectief worden geplaatst. In zijn vol-

gende bundel *De mensen zijn mooier dan ze denken* (1985) breidt hij dit project uit in de richting van een cultuurgeschiedenis met aparte aandacht voor de volkscultuur. Die uitbreiding is een verder aansluiten bij zijn kijk op de moderne kunst die, zo schrijft hij in het voorwoord: ‘de erfgenaam (is) van het volksfeest, de telkens weer andere belichaming van de wil het leven te ervaren, niet de verzelfstandigde vormen waarin het wordt gesteriliseerd’.

In *Niemand ontkomt* en de erop volgende essaybundels zet hij zijn verkenningen nadrukkelijk voort met de aandacht gericht op ‘een denken dat gelukkig maakt’, een denken dat ‘kan ontsnappen aan de dwang van het hier en nu’, een dat zich onttrekt aan het in de afgelopen eeuw steeds duidelijker tot een nachtmerrie geworden emancipatieprogramma van de Verlichting. Dat hij daarbij de moderne kunst als voorwaardenscheppende kracht betrekt, zal inmiddels nauwelijks meer verbazen. ‘Het interessantste deel van de moderne cultuur reflecteert de ontmythologisering van de realiteit, de bevrijding van de vanzelfsprekende dwang van natuur en mythe, maar probeert de gewelddadige blindheid waarmee die bevrijding zich voltrekt ongedaan te maken,’ heet het in *Dag lieve vis* (1996). De titel suggereert een afscheid en een begroeting. Als alternatief voor een ‘onttoverde’ wereld houdt hij in deze bundel een pleidooi voor fantasie, moraliteit en emotionele betrokkenheid, gerelateerd aan een houding die hij in *Niemand ontkomt* omschreef als een verlangen naar een oorspronkelijke staat van onwetendheid. Zoals Paul van Ostaijen ooit dichtte: ‘Ik wil bloot zijn en beginnen.’

Dichterbij

Waar het de filosofie betreft, refereert hij met onverholen bewondering aan de ‘dagdromer’ Ernst Bloch - en dagdromers zijn niet zelden wereldverbeteraars - wiens onorthodoxe en onacademische benadering van de geschiedenis voor hem een ‘schok der herkenning’ moet zijn geweest. Blochs kritische respect voor het verleden, zijn waakzame oog voor de sporen van progressiviteit in het menselijk denken, zijn zoeken naar nog niet ingeloste beloften en zijn onopgelegde didactische houding, zijn pogingen om een encyclopedisch-systematisch denken te combineren met een experimentele micrologie, het zijn evenzoveel elementen die gaandeweg onderdeel zijn gaan uitmaken van Offermans' eigen benadering van kunst en werkelijkheid.

Experimentele micrologie, dat is - in combinatie met het in de traditie van Montaigne gemunte begrip scepsis - de term waaronder zijn vervolgexercities gevangen kunnen worden. Intussen is hij ook vrijer en gedurfder geworden in zijn gedachteassociaties en heeft zijn schrijfstijl aan intimiteit gewonnen. Letterlijk en figuurlijk zet hij zijn zinnen nu op het dichtbije. Zonder ze helemaal los te laten, gaat zijn aandacht in de laatste bundels minder uit

naar veelomvattende verbanden, maar zoekt hij in het proza en de poëzie waar zijn appreciatie naar uitgaat nadrukkelijker de persoonlijke en de hartstochtelijke toets. Met als uiteindelijk resultaat geraffineerde, tot in de punten en komma's geïnterpreteerde exegeses van gedichten van bijvoorbeeld Hugo Claus en Lucebert in *De ontdekking van de wereld*. Woord voor woord legt hij daarin hun intenties bloot, zoals hij dat ook doet met het werk van Charlotte Mutsaers of dat van Leo Pleysier:

> Pleysiers taal is nooit cerebraal en kunstmatig, nooit zuivere schrijftaal, er klinkt hoe gedempt en beheerst, verfijnd en verrijkt dan ook, altijd iets in door van die oorspronkelijke moedertaal, iets vanzelfsprekends, iets vertrouwds en beschermends, iets wat misschien nog het meest herinnert aan de nonsensliedjes waarmee een moeder haar kind in slaap wiegt.

Zo sensibel als hij hier Pleysiers onderneming van het eigene duidt, zo adequaat, rekening houdend met de menselijke maat en met het vermogen om het menselijke doen en laten af te stemmen op de maat der dingen, zo helder geschreven zijn al die essays in *De ontdekking van de wereld*. Geen wonder dat een artikel uit deze bundel, dat eerder was gepubliceerd in *Raster*, de oprechte waardering kreeg van een van onze grootste dichters, Hugo Claus. Die wilde na jaren van zwijgen over de luizen in de pels die hem hinderlijk volgen - de critici - wel eens voor één keer terugschrijven en koos daarvoor een interview in het literaire katern van het Belgische dagblad *De Standaard* als podium: ‘Sinds decennia heb ik nooit meer een criticus of recensent bedankt. Maar verleden week las ik een tekst van Cyrille Offermans over een gedicht van mij. Hèhè, dacht ik, eindelijk eens iemand die goed kijkt naar dat gepeuter waarmee ik bezig ben. Eindelijk schrijft er één man over op een manier waarvan je zou willen dat het altijd zo zou gebeuren. En toen heb ik na vijftig jaren eens een briefje geschreven.’

Het is niet moeilijk om een genealogie van Offermans' schrijversfamilie samen te stellen. Dat zal ik hier niet doen. Wie er belang in stelt, kan zelf aan het werk. Ik heb een aantal favorieten, al dan niet tussen haakjes, mee laten lopen in de tekst. Maar lang niet allen. Het is een partijdige genealogie, is hem in recensies wel eens verweten. Jazeker, en terecht - maar om een andere reden dan de criticasters voor ogen stond. Want meer dan dat en daarbovenuit is het een rigoureuze keuze voor een literatuur of algemener nog, voor een kunst die ertoe doet: die het gelikte vermijdt, zich van straat- en bestsel-lerrumoer distantieert, in stilte te werk gaat, niet uit is op kortstondig succes, zich andere wegen baant en op die manier onvermoede en noodzakelijke perspectieven opent.

Werk van Cyrille Offermans:

Bij Uitgeverij De Bezige Bij verschenen de essaybundels: *Macht als trauma* (1982), *De kracht van het ongrijpbare* (1983), *De mensen zijn mooier dan ze denken* (1985), *Niemand ontkomt* (1988), *Een evenwichtskunstenaar. Paul Klee* (1989), *Openluchtconcert* (1991), *Sporen van Montaigne* (1994), *Dag lieve vis* (1996) en *De ontdekking van de hemel* (2000). Bij diezelfde uitgeverij verscheen verder het toneelstuk *Lichtenberg. Scènes op de drempel van de moderne tijd* (1990).

Bij Uitgeverij Querido verschenen de kinderboeken *De Vogelman* (1996), *Dossier Simon N* (l997) en *Rosa* (2000).
Bij Uitgeverij Contact verscheen in de serie Filosofie Magazine: *Het licht der rede. De Verlichting in brieven, essays en verhalen* Samengesteld en ingeleid door Cyrille Offermans (2000).

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. *Hij schrijft over literatuur in onder meer* De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.

Rob van Erkelens

Onzekerheid als condition humaine
Stefan Hertmans' bezwaarschriften tegen de geest des tijds

Dat hij genomineerd werd voor de AKO-literatuurprijs was vrij verrassend. Het gemiddelde publiek zal hem niet hebben gekend. Stefan Hertmans is, naast bijvoorbeeld Jeroen Brouwers, Gerrit Krol en Harry Mulisch, niet de meest beroemde schrijver. Hertmans schreef nooit fictie die voor een groot publiek toegankelijk was, en zijn poëzie drong evenmin door tot een duizendkoppige schare lezers. Dat geldt voor alle poëzie in het Nederlandse taalgebied, natuurlijk, maar bij Hertmans speelt er nog meer mee. Zijn proza en poëzie zijn niet echt gemakkelijk, niet zomaar te behappen door ongeoefende lezers. En dat is goed. Daar is literatuur natuurlijk (ook) voor: een plek waar, in tegenstelling tot elders, het intellect moet werken, waar inspanning vereist is en moeite zich loont. Waar taal meer is dan een eendimensionaal voertuig voor eendimensionale boodschappen.

Als geen ander is dichter, dramaturg, romancier en essayist Stefan Hertmans daarvan doordrongen. Zijn stijl is het tegenovergestelde van eenvoudig en functioneel. En wat hij beweert evenzo.

De dichter Hertmans wil in zijn werk door de confrontatie van het intellectuele met het zintuiglijke ‘inzichtschokken’ teweegbrengen. Zijn poëzie heeft dan ook een essayistisch karakter. Zelf zegt de dichter daarover: ‘Poëzie is vaak een zoektocht naar spanningen tussen metafoor en metoniem, een voortdurend proberen deze twee van plaats te laten verwisselen. Zo ontstaat een identiteitscrisis, een vraag naar de werkelijke band tussen ons en de wereld via een lichamelijke taal, een taal die door onze ervaring van ons eigen lichaam tot stand komt.’

De romancier Stefan Hertmans heeft weer andere preoccupaties. Zijn meest recente roman, of eigenlijk roman in verhalen, *Als op de eerste dag*, is het verhaal van een obsessie voor onbevangenheid, ongereptheid en onschuld. Zuiverheid is in de postmoderne cultuur een bijna onmogelijk idee, omdat deze tijd verziekt is door het gezwel van de namaak. Authenticiteit is iets van het verleden, de wereld is tweedehands geworden, wordt in elk geval als tweedehands ervaren door de moderne mens, die leeft in een realiteit die telkens weer overvloeit in een schijnrealiteit, die door de media wordt gecreëerd.

De essayist Stefan Hertmans bestrijkt zo'n breed scala aan onderwerpen dat iedereen er wel iets waardevols in kan vinden. De verschillende genres, onderwerpen, obsessies en thema's schuiven over elkaar heen, mengen zich, en worden het reservoir waaruit de denker Hertmans naar believen kan put-

ten. Een van de interessante kanten van Hertmans' essayistische werk, althans voor deze lezer, is zijn belangstelling voor en betrokkenheid bij de maatschappelijke realiteit. Waar hij in de essaybundel *Sneeuivdoosjes*, uit 1989, nog exclusief zijn vergrootglas hield boven een aantal modernistische schrijvers, ontgint Hertmans in zijn latere essayistische werk een veel groter gebied. De cultuur van nu, de wereld waarin hij leeft, de tijdgeest - die probeert hij te duiden; hij probeert betekenis en waarde te geven aan de werkelijkheid van nu.

Postmoderne zelfkweller

De realiteit van het moment is een eindeloze bron van verwondering en onderzoek. Ook zelfonderzoek, want Hertmans neemt vaak zichzelf als beginpunt, uitgangspunt, middelpunt of ijkpunt van het onderwerp waarmee hij zich bezighoudt. En daarmee maakt hij het zichzelf niet gemakkelijk. Neem bijvoorbeeld het essay *Het bedenkelijke*. Hertmans gaat daarin op zoek naar ‘het obscene in de cultuur’, en hij weet, natuurlijk, zeer veel voorbeelden en bewijzen te vinden voor zijn stelling dat de ‘wezenlijke grond van het leven zelf’ obsceen is. Kijk naar de televisie, en zie Jerry Springer. Ga naar de film. Ga naar buiten en loop door de warme buurt. Lees de krant. Hertmans schrijft op zo'n manier over het obscene en de obsceniteit dat de lezer het benauwd krijgt. Er is zo veel, en het is zo indringend, en het is zo scherp dat het niet meevalt iets te vinden dat tegenwicht kan bieden. Hoe kan men hoopvol blijven in een wereld als deze, waar alles in al zijn gruwelijkheid wordt getoond, waar niets meer wordt verhuld? Hertmans omschrijft het obscene als een verdwijntruc: ‘het is op zo'n manier alles tonen dat er niets meer te zien is’.

Die openheid, dat gebrek aan verhulling en versluiering is typerend voor een cultuur, een maatschappij waarin morele waarden steeds meer uitgehold raken.

Een maatschappij waarvan voorstelbaar is dat een dichter/essayist als Hertmans zich ervan afkeert, om zich strikt bezig te houden met de literatuur. Hertmans, door Arnold Heumakers eens een ‘postmoderne zelfkweller’ genoemd, doet dat niet. Misschien is het masochisme, misschien trots, maar Hertmans schuwt de ellende niet, want hij heeft een missie, een zelfopgelegde taak: op zoek gaan naar betekenis in een wereld als een spiegelpaleis. In 1999 vroeg het *Nieuw Wereld Tijdschrift* op de cover: ‘Is er nog toekomst?’ Die vraag werd aangesneden in drie artikelen: Vaclav Havel (president), Sophie de Schaepdrijver (universitair docente) en Stefan Hertmans gingen, op het hoogtepunt van de millenniumgekte, op zoek naar een antwoord. Hertmans vraagt zich in zijn bijdrage niet af hoe die toekomst eruit ziet,

maar in eerste instantie hoe die zich laat *verbeelden*. Dat is essentieel aan de idee van ‘de toekomst’: het is iets dat alleen bestaat in de verbeelding van de mens. Hoe laat die toekomst zich nu het best verbeelden? In wat voor omgeving? In welke ruimte? Hertmans omschrijft die ruimte als een combinatie van een doolhof en spiegelpaleis met hier en daar een doorkijkje.

Essayeren als een vorm van zelfonderzoek

Hoe vind je betekenis in een doolhof of een spiegelpaleis? Hoe vind je überhaupt betekenis in deze wereld, in deze tijd van postmoderne verwarring en fragmentatie? Het postmoderne credo wil dat er geen God, geen waarheid en geen subject meer is, en dat identiteit een vloeiend, onvast begrip is geworden. Dat zijn inmiddels clichés, platitudes van heb ik jou daar. Maar dat mag de denker er niet van weerhouden ze aan te pakken. Hertmans zei zelf dat je over clichés moet dúrven schrijven. In de bundel *Steden*, een reeks reportageachtige stukken over Sydney, Tübingen, Triëst, Dresden, Amsterdam, Brussel en vele andere steden, noteert hij ergens: ‘Clichés gaan leven als je ergens bent, en wat je dacht achter te laten, tikt je weer op je schouders. Het zit in heel wat kleine nuances.’

Als hij in het haveloze, voorheen communistische Bratislava ziet hoe jongeren pronken met bezittingen en gedragingen die afkomstig zijn uit het kapitalistische Westen, beseft hij hoezeer het algemene, en het denken in algemene termen, een hindernis vormt voor de precieze blik.

> Misschien speelt de blik die je als outsider in steeds weer andere steden krijgt, mij parten. Het leven verschijnt er anoniem, overweldigend en aantrekkelijk omdat je niets ziet van de relaties en de ongecompliceerde situaties die mensen met elkaar verbinden. Je ziet de buitenkant, de gebaren en de lichamen, de ogen en het nu, en je leeft eigenlijk in een droom van geschiedenis en ruimte. Je krijgt de neiging om in algemene termen te denken, dus moet je uitkijken naar de kleine dingen, naar het particuliere, of je begint te denken dat je de wereld begrijpt - de zekerste manier om hem niet te begrijpen.

Wat steeds weer terugkeert in de essays van Stefan Hertmans - en ook in zijn andere werk, overigens - is de notie van het ongrijpbare, datgene wat niet te bevatten is, wat zich onttrekt aan eenduidige interpretatie, het onbekende. Ook het onbekende in zichzelf. Essayeren wordt daarmee een vorm van zelfonderzoek, dat Hertmans goddank op een intellectualistische manier uitvoert. Het is in de eerste plaats zijn denken dat hem moet leiden, niet zoiets vaags als zijn ‘spiritualiteit’.

Het ongrijpbare, of het ‘onvatbare’, zoals het bij Hertmans vaak heet, is de drijvende kracht achter het menselijk handelen. Het verlangen naar datgene wat er niet is, en wat ook niet binnen bereik ligt. Hertmans pleit ervoor het onvatbare te eren, als het ware te cultiveren, en een plaats te geven binnen het leven. In plaats van te proberen alles te duiden en betekenis te geven, is het beter de fundamentele onzekerheid van het bestaan te omarmen. ‘Natuurlijk is onoverzichtelijkheid en complexiteit een onophoudelijke provocatie voor ons voorstellingsvermogen en onze geestelijke stabiliteit,’ schrijft hij, maar toch is het goed om de kloof te aanvaarden die gaapt tussen ons bewustzijn van de wereld en de werkelijkheid. Het eindeloos proberen de realiteit te interpreteren en een eenduidige betekenis te geven is zinloos, en niet constructief. De mens moet berusten in de onzekerheid als *condition humaine*.

Bezwaarschriften tegen de geest des tijds

Dat is ook de teneur die spreekt uit de essaybundel *Fuga's en pimpelmezen*, uit 1995. Bas Heijne noemde in *NRC Handelsblad* dit boek een ‘pleidooi voor een leven in onzekerheid’. *Fuga's en pimpelmezen*, de meest geëngageerde en maatschappelijk betrokken bundel van Hertmans, is een verzameling bezwaarschriften tegen de geest des tijds, en tegen het behoudende denken. Hij plaatst de onnadrukkelijkheid tegenover de nadrukkelijkheid, de aanvaarding van de ongrijpbaarheid van de dingen tegenover de geforceerde duidelijkheid van de theorie.

De inzet van *Fuga's en pimpelmezen* is het blootleggen en interpreteren van breuken in de tijd. Een essentieel begrip daarbij is dat van de *leegte*. In het eerste essay, *Religieus renouveau: design of brocante?*, gaat het om de leegte die God heeft achtergelaten, een leegte die vraagt om te worden ingevuld. Hertmans windt zich op over de tendens onder intellectuelen om zich in te laten met een nieuw soort vage religiositeit - waar hij ook de activiteiten van de moderne media toe rekent. Hertmans zei daarover in een interview:

> Af en toe ontstaan er in de cultuur leegtes, die je eerst niet duidelijk ziet, maar later des te pijnlijker ervaart doordat de ziektekiemen die zich in die gaten hadden genesteld, zijn gaan woekeren. [...] Op het moment dat een cultuur ervan overtuigd is geraakt dat de samenleving volstrekt maakbaar en beheersbaar is en het zonder God kan stellen, heeft zij het hiaat verwaarloosd en gaan de kiemen opspelen. Er ontstaan sekten en drogbeelden waarin de religieuze behoefte geen maat meer weet te houden.

Hoe scherp die observatie is, bewijst de actualiteit, schrijnend genoeg. Een dergelijk ‘spiritueel’ vacuüm vullen met vage religiositeit, wijst Hertmans af. In het openingsessay van *Fuga's en pimpelmezen* schrijft hij:

> De hooggeroemde christelijke waarden worden aan het gapende publiek voorgeschoteld als waren het hamers en tangen om mee aan de slag te gaan. Enerzijds is religie nergens nuttig als geestelijke oplossing voor de instabiliteit van een samenleving die zichzelf wil begrijpen, anderzijds is het niet de functie van transcendente waarden om als ombudsman te worden ingeschakeld. Door dit appèl wordt het specifieke probleem van transcendente verlangens in feite ontkend, namelijk hun onvatbaarheid en het feit dat we over weinig geschikte taal beschikken om daar correct over te spreken.

In plaats daarvan pleit Hertmans voor het accepteren van het gemis, en het ‘individueel leren leven (wat iets anders is dan egocentrisch), met de niet vervulbare begeerte in het centrum van al onze handelingen en speculaties over onszelf en de anderen’.

De (diepmenselijke) behoefte om dat wat niet te begrijpen, te ‘vatten’ is, te willen begrijpen, is verklaarbaar. Maar dat kan slechts leiden tot frustratie en teleurstelling. Deze wereld is nu eenmaal niet te begrijpen. Het onvatbare is niet te vatten. Maar in die leegtes in de cultuur kunnen zich ook positieve krachten bevinden. Hertmans, opnieuw in een vraaggesprek:

> Er zijn mensen die positief met de leegte om kunnen gaan. Dat is de *Umwertung* die je krijgt op het moment dat je die leegte in de focus krijgt, het moment dat je beseft dat daar dingen zijn die onoverbrugbaar zijn. Dat is ook in de wetenschap bekend: als er twee paradigma's botsen, als er twee verschillende vakdisciplines met elkaar spreken of wanneer behavioristen van de oude stempel en lacanianen het woord ‘gedrag’ uitspreken. Daar ontstaat een cesuur, als je ervan uitgaat dat daar het positieve punt zit, dan gebeurt er wat, dan komt ook het hele vertoog een beetje in zicht, zo van: aha, dat is de manier waarop wij ons hebben afgebakend, terwijl wij dachten dat onze stelling universeel gold.

Icarus

Stefan Hertmans wordt - terecht - beschouwd als een avant-gardistisch denker. Hij heeft ook duidelijk zijn wortels in wat wel de historische avant-garde wordt genoemd. In het essay *Kiezen voor Icarus?* neemt Hertmans de

avant-gardistische attitude tot onderwerp. Hij laat zien dat de erfenis van de avant-garde nog niet helemaal verkwanseld is, maar dat het postmodernisme haar soms wel op slinkse wijze voor het eigen karretje gespannen lijkt te hebben.

Hertmans heeft een groot zwak voor de avant-gardistische kunstenaar, denker of schrijver, alleen al door diens wens of bereidheid om risico te nemen en grenzen te overschrijden. Icarus was de eerste grote avant-gardist uit onze beschaving. In *Kiezen voor Icarus?* meent Hertmans dan ook:

> Wat relevant is of wat niet, wat kan vliegen en wat niet, dat kan vader Daedalus vanaf de grond nooit helemaal bedenken. Alleen die roekeloze zot, die verloren zoon van hem, Icarus, kan dat voor ons doen. Hij is het meest melancholische, maar ook het meest poëtische voorbeeld van wat de praktijk boven de theorie vermag: haar grenzen tonen, elke dag.

Stefan Hertmans is de Icarus onder de Nederlandstalige essayisten. Hij heeft buitengewoon veel moed, hij durft hoger te vliegen dan vele anderen, hij durft zichzelf bloot te stellen aan onzekerheid en twijfel. Hij zoekt de nuance, het detail, het onverwachte, het ongrijpbare, en vertrekt van daaruit met zijn denken. Een denken dat intellectualistisch is (Hertmans laat telkens weer zien dat achter elke letter die hij schrijft een kast vol boeken staat, dat achter elke gedachte een batterij filosofen schuilgaat, een reservoir aan grote denkers wier ideeën hem blijven inspireren: Adorno, Benjamin, Bloch, Baudrillard, Lyotard, Levy en vele, vele anderen) maar niet ontoegankelijk. En zijn stijl is soms prachtig, zijn taal elegant en scherp. De cultuur waarin wij leven, dat doolhof vol spiegels, is niet alleen iets beter te vatten door de essays van Stefan Hertmans, maar ook een beetje interessanter.

Rob van Erkelens (1963) studeerde Algemene Literatuurwetenschap en Film en Opvoeringskunsten aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en studeerde in 1989 af met een boek over Georg Trakl (verschenen bij Uitgeverij Ambo). Hij debuteerde in 1993 als schrijver met de roman Het uur van lood *(Nijgh & Van Ditmar). Hij was oprichter van diverse literaire tijdschriften, waarvan* Zoetermeer *het bekendste is en vertaalde werk van o.a. Danielle Sarréra, Nick Cave, Abraham Rodriguez Jr., Denis Johnson, Iceberg Slim en Judy Budnitz. Momenteel is hij redacteur van* De Groene Amsterdammer, *waarvoor hij essays en kritieken schrijft. Zijn tweede roman*, De angstcommune, *verschijnt in de nabije toekomst bij Nijgh & Van Ditmar*.

J.H. de Roder

De zintuiglijkheid van de taal
De verborgen polemiek van Piet Meeuse

I

Het blijft merkwaardig: essayisten die het ene na het andere essay over literatuur schrijven zonder ook maar een moment over taal na te denken. Zo af en toe eens een opmerking over de stijl van een literair werk, daar blijft het bij. Zelfs bij poëzie als die van Arjen Duinker of Kees Ouwens - hoe verschillend ook - blijft men hardnekkig op zoek naar grote thema's, diepe gedachten en inhoudelijke verbanden. Het is de grote armoede van de Nederlandse literatuurbeschouwing en kritiek. Want zeker bij Arjen Duinker loopt men onherroepelijk vast of schrijft men over deze poëzie je reinste onzin. En ja, dan zijn er ook nog critici die dan maar beweren dat Duinkers poëzie geen poëzie is. Gelukkig maar dat er de laatste tijd een kentering te zien is: men begint aan deze poëzie te wennen en zelfs verwonderd te raken.

foto

Hoe komt dat toch dat taalwetenschap en taalfilosofie nauwelijks een rol spelen in de literatuurbeschouwing? Eén oorzaak is vermoedelijk de hoge abstractiegraad van de moderne taalwetenschap, die wel erg ver afstaat van wat wij graag met literatuur associëren. Bovendien wordt er niet veel moeite gedaan de inzichten van het moderne taalonderzoek toegankelijk te maken voor een groter publiek. En zo is er nauwelijks iemand in staat kennis te nemen van de belangrijke filosofische implicaties van dit onderzoek, terwijl het deze implicaties zijn die voor de literatuurbeschouwing interessant kunnen zijn. Toch is iedereen geïnteresseerd in taal, zo blijkt uit de verkoop van boekjes van het type dat Jan Kuitenbrouwer schrijft. Turbotaal, Poldernederlands... we lusten er wel pap van. Met taalwetenschap heeft dit echter niet veel te maken: het is sociologie bedrijven met taal. Waarmee ik trouwens niet wil beweren dat dit onzin zou zijn.

Dan is er nog de taalfilosofie. Ik bedoel dan de postmoderne taalfilosofie van de lijn die loopt van Nietzsche over Heidegger naar Derrida. Het is niet overdreven te stellen dat waar in de Verenigde Staten lange tijd geen woord over literatuur werd geschreven zonder verwijzing - positief of negatief - naar de filosofie van de deconstructie, er in Nederland eenvoudig aan voorbij werd gegaan. Het speelde geen enkele rol in welk debat dan ook. Men lustte het niet, men vond het hoogdravende en onbegrijpelijke flauwekul. Door velen werd het woord *deconstructivisme* uitgesproken alsof men een dooie muis in de mond had. Maar gelukkig werden we eind jaren tachtig verlost. Wat bleek namelijk? Paul de Man, van oorsprong Belg en één van de

belangrijkste exponenten van de Amerikaanse literatuurwetenschap-vande-deconstructie, bleek gecollaboreerd te hebben tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hij bleek althans te hebben geschreven voor foute kranten als *Le Soir*. Hoe men het voor elkaar kreeg, weet ik eigenlijk nog steeds niet, maar in Nederland kon men eindelijk openlijk de staf breken over het deconstructivisme, alsof het een discipline was die rechtstreeks was voortgekomen uit collaboratie met het nazisme, ja, zonder deze collaboratie ondenkbaar was geweest. Het gevolg laat zich raden. Nog altijd wordt deze vorm van taalfilosofie afgewezen zonder dat er ooit echt kennis van is genomen.

Marjoleine de Vos, overigens wel de laatste die ik van een gebrek aan intellectuele nieuwsgierigheid zou willen beschuldigen, schreef in een van haar columns in *NRC Handelsblad* (21 mei 2001) dat iedereen zo langzamerhand wel doordrongen is geraakt van het probleem van de taal ‘dankzij het postmodernistische zendingswerk van de afgelopen twintig jaar’. Mijn punt is dus dat aan het postmoderne denken slechts lippendienst is bewezen. Men constateert het, maar men doet er niets mee, ook niet wanneer een dichtbundel, een roman of een verhaal er als het ware om schreeuwen. De Vos citeert dan Derrida's fameuze stelling: ‘Il n'y a pas de hors-texte’. En dan gebeurt er iets moois in deze column. De Vos schrijft over haar geloof in de woorden, in de woorden van een gedicht bijvoorbeeld: ‘er zit voor ons niets anders op’. Ze geeft een voorbeeld. Tijdens een zondagse fietstocht door de Ooijpolder lijkt de taal tekort te schieten om haar ervaring van het prachtige landschap te beschrijven. Toch dringen zich woorden op, en wel woorden uit een gedicht van Ida Gerhardt. De taal van Gerhardt valt samen met de ervaring van de fietsende De Vos, of beter gezegd: de taal van Gerhardt stelt De Vos in staat haar ervaringen ‘te denken’. Wie zou willen ontkennen dat literatuur inderdaad zo kan werken, dat dit voor velen een van haar grote waarden is, ook voor mij trouwens? Derrida in elk geval niet. Zijn stelling dat er niets buiten de tekst zou bestaan wordt vaak verkeerd begrepen, terwijl hij er voortdurend op wordt afgerekend. Wat hij bedoelt, is dat er buiten de tekst onmogelijk naar iets verwezen kan worden wat een absolute betekenis heeft. Als gevolg hiervan kan de betekenis van een tekst nergens verankerd of gestabiliseerd worden buiten die tekst. Wij zijn niet in staat naar de werkelijkheid te verwijzen, zegt Derrida, *behalve in een interpretatieve ervaring*. Precies het soort ervaring dus dat Marjoleine de Vos beschrijft in haar column: de ervaring, door de woorden heen van Gerhardts gedicht, van het landschap van de Ooijpolder. Onbedoeld heeft ze dus een prachtige illustratie gegeven van de manier waarop Derrida's stelling begrepen moet worden, een stelling waar ze niets van moest hebben.

II

Het is jammer dat we in Nederland niet echt door de postmoderne taalfilosofie zijn heengegaan, omdat hierdoor een belangrijk aspect van de essayistiek van Piet Meeuse nooit op waarde is geschat. Zijn essays zijn namelijk te lezen als een verborgen polemiek met Derrida en de zijnen, zeg maar de deconstructivisten en de differentiedenkers. Een polemiek vooral met de neiging in dit denken om teksten gelijk te schakelen, alle teksten, dus ook de literaire, waardoor literatuur van haar geschiedenis zou worden beroofd. En dat is nadrukkelijk ook de geschiedenis van literatuur als praktijk van zingeving, als manier waarop de mens betekenis tracht te geven aan zijn bestaan. En dat is iets anders dan literatuur opgevat als praktijk, als één van de praktijken, van de taalfilosofie. Beroven we de literatuur van haar geschiedenis, die meer is dan wat we onder een traditionele literatuurgeschiedenis verstaan, dan beroven we onszelf, want ook de mens is zijn geschiedenis: de geschiedenis van hoe we onszelf hebben gezien en nog steeds zien.

Meeuse is niet iemand als George Steiner die met betrekking tot het deconstructivisme sprak over taalfilosofisch nihilisme. Steiner ging het debat aan, met Derrida als de kop van jut (in *Real Presences*). Maar zijn redeneringen bleken helaas van het type dat door Derrida al in de jaren zestig was gedeconstrueerd. Steiners opvatting komt namelijk hierop neer dat 'waarachtig lezen' veronderstelt dat de lezer het literaire werk ervaart 'als de incarnatie van een reële presentie van betekenis'. Tja, wat is 'waarachtig'? Wat is 'reëel'? Veel meer dan het hernemen van een traditie waar Derrida op heeft gereageerd, doet Steiner hier niet. En het vervelende is dat hij van die traditie, waarvan het belang moeilijk te overschatten valt, onbedoeld ook nog eens een karikatuur maakt. De indruk die bij de lezer achterblijft is die van ronkerig cultuurconservatisme: wie bijvoorbeeld Dostojevski niet ervaart zoals Steiner doet - namelijk als de afwezigheid van God als *mysterium tremendum* - voor zo iemand is Dostojevski óf nonsens óf inderdaad voer voor deconstructivisten.

Steiner is slechts één voorbeeld van steeds weer dezelfde manier waarop literatuurbeschouwers en filosofen de literatuur tegen Derrida in bescherming hebben willen nemen. Meeuse kiest een andere weg. Hij laat in *De jacht op Proteus* (1992) zien dat dichters als Kees Ouwens, Francis Ponge en H.H. ter Balkt er hun eigen taalfilosofie op nahouden, of beter gezegd: niet zij, maar hun poëzie. Dat geen enkele taaltheoreticus of taalfilosoof van nu die taalopvatting nog serieus neemt, zou voor Meeuse alleen relevant zijn wanneer deze dichters niet serieus worden genomen. Want dan zou deze taalopvatting alleen nog toebehoren aan de geschiedenis van de taalfilosofie, niet aan de poëzie. In plaats daarvan probeert hij dus de lezer ervan te overtuigen dat

poëzie een eigen taalfilosofie heeft, althans de poëzie die door Meeuse wordt bewonderd.

Het is een algemeen geaccepteerd inzicht dat de relatie tussen woord en zaak een kwestie is van conventie. Het verband is zuiver arbitrair. Er valt niets aan het woord *paard* te ontdekken wat aannemelijk kan maken dat juist dit woord is gekozen voor datgene waarnaar het verwijst. Een bewijs hiervoor is dat het woord *paard* in Engels *horse* luidt en in het Frans *cheval*. Meeuse wijst echter op Walter Benjamin die weigerde zich hierbij neer te leggen. Volgens Benjamin bestaat er juist een diepe verwantschap tussen niet alleen *paard, horse* en *cheval*, maar ook tussen deze woorden en het dier waarnaar verwezen wordt. Hoe komt Benjamin hiertoe? Hij blijkt uit te gaan van het joodse scheppingsverhaal, de goddelijke schepping door het Woord. Eerst waren er de goddelijke woorden waaruit vervolgens de dingen werden geschapen. Hierdoor zijn de dingen goddelijke woorden. De mens is de taal gegeven waardoor hij zich verbonden weet met de taal der dingen. Nu gaat het erom dat de naam die de mens aan de dingen geeft, berust op de wijze waarop de dingen zich aan hem meedelen (de dingen worden aangesproken zoals wij elkaar aanspreken met onze naam). Deze namen zijn dus het medium waarmee de mens met de dingen en de dingen met de mens communiceren. Maar deze communicatie vond plaats in het paradijs: de taal van het paradijs was de taal van de namen. Met het verliezen van het paradijs verloor de mens de namen en begon men *over* de dingen te spreken. De conclusie van Meeuse luidt dan: ‘De menselijke taal was volgens deze gedachtegang oorspronkelijk geen middel, geen instrument, maar *spiegeling* van het Scheppende Woord dat in de natuur sprak. Spiegeling en uitdrukking.’ Eerder al had Meeuse Novalis aangehaald die ook sprak over spiegeling, maar dan van de taal en de woorden in het spel van de *verhoudingen* tussen de dingen, waardoor er ook bij Novalis sprake is van een niet-conventioneel verband tussen de woorden en de dingen, zij het een indirect verband en niet zo absoluut als in de paradijselijke taal van de namen.

Voor Meeuse is poëzie dan ook die vorm van taalgebruik waarin een weg wordt teruggezocht uit de zondeval naar de paradijselijke staat van de taal waarin de woorden nog namen waren, waarin de dingen nog voor zichzelf spraken en niet door de woorden aan de mens ondergeschikt werden gemaakt. Bij een dichter als Ter Balkt is de samenhang der dingen, de ongescheidenheid van woord en ding, een vanzelfsprekendheid. Die samenhang *is* zijn poëzie. Meeuse citeert het volgende ontroerende gedicht dat heel dicht staat bij Benjamins ideaal van een paradijselijke taal:

Het mos

Brieven, mosgroen gekregen,
zwart geschreven, in regens
gelezen, zo wandelt en rust
zo spreekt en zwijgt het mos.

En als je het mos zou lezen
zijn fijne schrift, helder en los,
als je het mos zou begrijpen, dan
zou je lezen: IK BEN HET MOS.

De ontroering die dit gedicht bij mij teweeg brengt, zo ben ik me nu pas bewust geworden dankzij Meeuse, moet iets te maken hebben met die paradijselijke toestand, of misschien beter gezegd: dat die buiten dit gedicht nu juist niet bestaat. Het mos deelt zich mee aan de mens: volgens Benjamin is dit niet bij wijze van, als het ware, symbolisch of als metafoor bedoeld. Het blijkt uit dit gedicht. De mededeelzaamheid van de dingen blijkt uit de kunst en de literatuur. Dit is wat ik bedoelde toen ik schreef dat bij Meeuse de poëzie er een eigen taalfilosofie op nahoudt. En die is gericht op de ‘erkenning van de wereld als een taal die de onze kan verrijken’. Dit houdt voor Meeuse overigens in dat werkelijke poëzie altijd een verstandhouding met de wereld probeert te zoeken, dat werkelijke poëzie wars is van ‘de zelfgenoegzaamheid van een poëzie die de wereld enkel gebruikt als voorwendsel, als een spiegel waarin zij zichzelf bewondert’. Meeuses essays laten mooi zien hoe werkelijk deze werkelijke poëzie is.

Dat voor denkers als Derrida Meeuses taalopvatting een illusie zou zijn, al was het maar omdat het taalsysteem niets aanwezig stelt maar verschillen voortbrengt, of anders gezegd: omdat betekenis is gerelateerd aan het verschil met andere woorden en dus aan datgene wat het woord zelf niet is, is een constatering die niet relevant is. Want wat Meeuse wil aantonen is dat er een traditie bestaat van denken over taal, een zeer lange traditie bovendien, die niet op zichzelf staat maar zich manifesteert in de poëzie, ook in de poëzie die nu, in onze tijd, wordt geschreven. Sterker nog: het is een traditie die zich enkel nog in de poëzie lijkt te laten kennen. Wat ik precies bedoel kan ik het beste illustreren met de freudiaanse psychoanalyse. Het lijkt er namelijk op dat er van Freud niet veel overblijft als we zijn werk meten met de huidige wetenschappelijke maatstaven, nog afgezien van het feit dat hij nogal wat verzonnen heeft ter onderbouwing van zijn theorieën. Freud lijkt dus ontmaskerd als bedrieger. Maar wat blijkt? Zijn opvattingen werken nog altijd door in de kunst en de literatuur. Voor zijn ‘doodsdrift’ - de drang die in

elke vorm van organisch leven zou bestaan om terug te keren in een anorganische toestand: ‘doel van alle leven is de dood’ - is nooit enig wetenschappelijk bewijs gevonden - die doodsdrift wordt zelfs als ridicuul terzijde geschoven. Maar hoeveel literatuur en kunst zou niet onbegrijpelijk worden wanneer we niet nog steeds van deze notie op de hoogte waren? Freuds werk is geen wetenschappelijk commentaar meer op, maar heeft zich gevoegd in de artistieke verbeelding van de westerse mens, is er deel van gaan uitmaken. Waarom? Er zijn veel verklaringen denkbaar. Een heel aardige en op het eerste gezicht misschien wat paradoxale verklaring is dat Freuds werk aan een psychologische behoefte beantwoordt. Waar het echter om gaat, is dat er geen hiërarchie meer bestaat tussen een verhandeling van Freud en, om een voor de hand liggend voorbeeld te noemen, een roman van Thomas Mann. Ze zijn beide tot dezelfde verbeeldingswereld gaan behoren. Freud en Mann spiegelen zich in elkaar, niet Mann uitsluitend in Freud, zoals ooit gebruikelijk was. Misschien komt er een tijd dat ook Freud zich enkel nog manifesteert in kunst en literatuur - waarmee zijn werk dus definitief tot de verbeelding is gaan behoren. Het kan nog lang duren, maar het begin is al gemaakt. De mythologisch gefundeerde taalfilosofie waar Meeuse over spreekt, de lange traditie waarin zowel Benjamin, Novalis, als het joodse scheppingsverhaal kunnen worden geplaatst, is precies zo tot de poëzie gaan behoren en zelf tot poëzie geworden (ik zie nu af van de religieuze actualiteit ervan). We zagen het in een allereenvoudigst gedichtje van Ter Balkt gebeuren.

III

Het is bij essayisten als Piet Meeuse dat de universitaire literatuurbeschouwing, die om de zoveel tijd vastloopt en verstrikt raakt in haar eigen methodes, weer kan leren wat het betekent de literatuur te bevragen op haar eigen voorwaarden, in plaats van haar proberen te overmeesteren. In de lijn van Meeuses eigen denken kunnen we ook zeggen dat de universitaire literatuurbeschouwing de sensibiliteit mist voor wat de literatuur zelf wil meedelen, zoals de dingen aan de mens. Luceberts poëzie is een markant voorbeeld. De laatste tijd, zoveel jaar na Luceberts debuut pas, begint er zich eindelijk een sensibiliteit voor deze poëzie te ontwikkelen waar essayisten als Meeuse en de door hem bewonderde R.A. Cornets de Groot de ruimte voor hebben vrijgemaakt, waardoor een dissertatie als Jan Oegema's *Lucebert, mysticus* op waarde kan worden geschat.

Er is nog iets. In ‘Het zintuig van de formulering’ uit *De jacht op Proteus* citeert Meeuse een uitspraak van Ponge, die ons inmiddels vertrouwd aandoet: ‘De dingen zijn al evenzeer woorden als dingen, en omgekeerd zijn de woorden al evenzeer dingen als woorden’. Ponge vat het woord op als *zin-*

tuig in die zin dat de wereld een appèl doet op de woorden. De dingen activeren de woorden. Meeuse schrijft dan: ‘Wat geformuleerd wordt is dan geen soevereine uitspraak *over* dingen, maar zoiets als een waarneming, een registratie van wat zij zelf in de taal wakker roepen.’ Dat de moderne taalwetenschap hier zijn schouders over zou ophalen, zouden we opnieuw als irrelevant voor Meeuses betoog kunnen opvatten. Het aardige is dat de moderne taalwetenschap dit inmiddels niet meer zo snel zal doen. Dat de dingen zich meedelen aan de mens, noemde Benjamin een kwestie van kennis. Het begint er steeds meer op te lijken dat deze kennis een modern wetenschappelijk karakter begint te krijgen, iets wat Benjamin niet onder kennis zal hebben verstaan.

Laten we eerst eens vanuit de taalwetenschap kijken naar de betekenis van woorden. Bestaat er eigenlijk wel betekenis als een eigenschap van woorden? Volgens taalkundige Frida Balk in haar *De woorden en hun zin* wel: ‘Dat woorden een betekenis hebben is een eenvoudige waarheid, maar de beschrijving van die betekenis en van haar status is niet eenvoudig.’ Met eenvoudige waarheden is het oppassen geblazen, zo heeft de geschiedenis ons geleerd. Neem nou de woordgroep uit de titel van Balks boek: ‘de woorden en hun zin’. Hoeveel betekenissen hebben de afzonderlijke woorden *zin* en *woorden?* Dat zijn er nogal wat, waardoor er ook nogal wat betekenissen zijn van de woordgroep als geheel. Wanneer Balk nu beweert dat het weinig zin heeft ons hoofd te breken over de vraag of woordbetekenis onderdeel is van menselijke kennis, of daarvan onafhankelijk bestaat, dan had ze dus beter een andere titel voor haar boek kunnen kiezen. Want zonder onze kennis - kennis van het bestaan van grammaticaboeken, van taalkundestudies of van de neiging dubbelzinnigheden te gebruiken in boektitels, om er maar een paar te noemen - zijn we niet in staat al die mogelijke betekenissen van de titel terug te brengen tot de volgende twee: a) de woorden en de taaluiting waarin ze voorkomen, en b) de woorden en hun inhoud (inhoud = betekenis = zin). Wat als een aardige dubbelzinnigheid bedoeld is (ik heb het niet eens gehad over ‘zin’ opgevat als ‘nut’), kunnen we opvatten als een onbedoelde demonstratie van een van de wonderen van de taal: polysemie, het verschijnsel dat één woord een scala van betekenissen en betekenisaspecten kan hebben. Zonder onze kennis betekent de titel van Balks boek heel veel en dus zo goed als niets. Polysemie is dan ook niet een weetje voor eerstejaars studenten Nederlands, maar is er de oorzaak van dat woorden niets betekenen wanneer ze niet gebruikt worden in een context, zoals *de woorden en hun zin* in de context van een grammaticaboek of een taalkundestudie. De conclusie is dus onvermijdelijk dat woorden en zinnen niet op eigen benen kunnen staan, althans semantisch niet.

Hoe zit het dan met het woordenboek? Daar staan de woorden toch op

eigen benen? En nog wel netjes naast elkaar ook? Helaas, de betekenissen van de woorden in het woordenboek worden omschreven door middel van andere woorden die op hun beurt door nog weer andere woorden omschreven worden. Bovendien hopen de woordenboekenmakers dat we de meeste van die woorden al kennen. Dat in een woordenboek de betekenis van woorden wordt vastgelegd, is dus een illusie. Een illusie die nog versterkt wordt door het veelvuldig citeren in onze belangrijkste woordenboeken uit literaire teksten, waardoor we de indruk krijgen een woord in actie te zien, wat echter niets afdoet aan de circulariteit die elk woordenboek principieel kenmerkt. Een veel interessanter vraag is natuurlijk hoe het mogelijk is dat kinderen die nog nooit een woordenboek hebben ingezien, zich een grote woordenschat eigen maken en daar ook nog eens mee uit de voeten kunnen, bijvoorbeeld later bij het raadplegen van woordenboeken. Deze vanzelfsprekende prestatie van kinderen zou ons moeten doen inzien dat de betekenis van een woord niet kan worden afgeleid uit de relatie van dat woord tot andere woorden, maar tot de werkelijkheid waarin de taalgebruiker zich bevindt als het woord gebruikt wordt. Blijkbaar ziet het woordenboek in ons hoofd er heel anders uit dan in het woordenboek dat in onze boekenkast staat. Hoe precies ons mentale woordenboek eruit ziet is moeilijk te zeggen, maar dat het totaal anders gestructureerd is, totaal anders werkt dan een gewoon woordenboek, zoveel is zeker.

Toch komt onze intuïtie ongeveer op het volgende neer: we weten toch wel zo'n beetje wat een woord betekent? En het is toch ook zo dat die betekenis op zijn minst in de buurt komt van wat we in een woordenboek kunnen vinden? En kijk eens hoe ongelofelijk snel we tijdens een gesprek in staat zijn de betekenis van een pas uitgesproken zin te interpreteren? Met name deze snelheid heeft volgens taalwetenschapper Jan Koster geleid tot het verschijnsel van het ‘semantisch fundamentalisme’: de illusie dat woorden en zinnen een betekenis hebben, onafhankelijk van een context waarin ze gebruikt worden. De gedichten in een dichtbundel betekenen echter niets meer zo gauw we de dichtbundel hebben dichtgeslagen en in de kast hebben gezet. Kosters opvatting luidt dan ook als volgt: ‘Van de interpreterende mens losgesneden taalbouwsels en andere representaties zijn geheel betekenisloos. De interpretaties die we aan woorden en zinnen toekennen zijn het resultaat van een betrekkelijk vrij en creatief proces, waarbij we de ons beschikbare informatie proberen toe te snijden op context en situatie.’

De snelheid van de interpretatie van zinnen tijdens een gesprek heeft dus alles te maken met het proces van interpretatie, niet met betekenis. Er moeten dus constante elementen in het interpretatieproces aanwezig zijn, terwijl we die altijd in de betekenis hadden gezocht. Eén zo'n constant element ligt voor de hand: wij delen in hoge mate een gemeenschappelijke cultuur, veel

meer dan we zouden willen geloven, met alle consequenties bijvoorbeeld voor de interpretatie van literatuur (trouwens ook veel meer dan we willen geloven). Vandaar bijvoorbeeld dat *Othello* in het negentiende-eeuwse Amerika algemeen kon worden opgevat als waarschuwing tegen de omgang met zwarten. Een ander constant element brengt ons terug bij Meeuse, Ponge en Benjamin: de gedachte dat de dingen zich meedelen aan de mens en het appèl dat de wereld doet op de woorden.

Hersenonderzoek van A. Martin, C.L. Wiggs, L.G. Ungerleider en J.V. Haxby (alleen in de humaniora wordt onderzoek nog door enkelingen gedaan), heeft laten zien dat wanneer een proefpersoon tekeningen van dieren en stukken gereedschap moet benoemen, er activiteit in verschillende anatomische gebieden van de hersenen kan worden waargenomen. Bij het benoemen van bijvoorbeeld een hamer, wordt dat gebied van de hersenen geactiveerd dat ook geactiveerd wordt wanneer wij ons indenken dat we onze hand bewegen. Het benoemen van een dier activeert het gebied dat met visuele herkenning wordt geassocieerd. Wat kunnen we hieruit concluderen? In elk geval dat niet uitsluitend het taalgebied in de hersenen wordt geactiveerd wanneer we iets benoemen. Maar waar het mij hier om gaat is dat er informatie in de hersenen is opgeslagen die geactiveerd wordt bij het benoemen van een ding. We kunnen echter niet zeggen dat de betekenis van het woord *hamer* hetzelfde is als die informatie. Want dan zou de betekenis van het woord *hamer* niet meer zijn dan het activeren van een hersengebied dat met beweging te maken heeft. Wanneer we de betekenis van het woord *hamer* opvatten als een ervaring van het gebruik van dat woord in een context, in de stroom van het leven zoals Wittgenstein zei, dan moet de in de hersenen opgeslagen informatie die geactiveerd wordt bij het benoemen van het voorwerp *hamer* een rol spelen in de interpretatie van het gebruik van dat woord. Hoe precies is moeilijk vast te stellen, maar het is genoeg te weten dat de betekenis niet met die informatie samenvalt. Hoe mooi is het dan om te zien dat Meeuse gefascineerd wordt door Novalis' opvatting dat er weliswaar sprake is van een relatie tussen de woorden en de dingen, maar dat die slechts indirect is. En dat volgens Meeuse die indirecte relatie tastbaar lijkt te worden in de poëzie, waarin de wereld van de dingen inderdaad een appèl doet op de woorden, zoals Benjamin dat begreep. Hoe mooi is het ook dat Meeuse een traditie nieuw leven inblaast die misschien ooit eens door revolutionair hersenonderzoek onderbouwd zal worden. Misschien ook in dit geval indirect, maar de gedachte dat dichters als Novalis, Ter Balkt, Ponge en Ouwens superieure, zij het zeer onconventionele hersenonderzoekers zijn, zal mij voorlopig niet loslaten.

Literatuur:

Frida Balk-Smit Duyzentkunst, *De woorden en hun zin. Grammatica voor idereen*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1994.

Jan Koster, ‘Semantisch fundamentalisme’. In: *Nieuwe Eskapades in Neerlandistiek. Een bundel opstellen voor M.C. van den Toorn*. Onder redactie van Maarten Klein.
Groningen, Wolters-Noordhoff, 1992, p. 138-155. Martin, C.L. Wiggs, L.G. Ungerleider en J.V. Haxby, ‘Neural correlates of category-specific knowledge’. In: *Nature*, 379 (1996), p. 649-652.

Piet Meeuse, *De jacht op Proteus. Essays*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1992;
Oud nieuws. Essays. Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.
Henk Verkuyl, *Semantiek. Het verband tussen taal en werkelijkheid*. Amsterdam,
Amsterdam University Press, 2000 (Serie Weten).

J.H. de Roder (1958) is neerlandicus, redacteur van Armada *en medewerker van* Standaard der Letteren *en* Yang *Recent verscheen bij Vantilt zijn eerste essaybundel* Het onbehagen in de literatuur.

Arie Storm

Verzet is zinloos
Over de essays van Patricia de Martelaere

Van tijd tot tijd verschijnen er lijstjes waarin de verschillende kunsten in volgorde van belangrijkheid worden opgesomd. Is de beeldende kunst belangrijker dan de literatuur of geven we toch de voorkeur aan de muziek? Of is het ballet de hoogste kunstvorm? Je komt er niet uit. Ik heb eens een dichter in alle ernst horen beweren dat de poëzie nu eenmaal op een hoger plan staat dan de romankunst. Maar de koningin der kunsten was wat hem betreft toch het essay. Een goed geschreven essay, daar kon geen gedicht - laat staan een roman - aan tippen. Het werd die avond nog knap laat.

Wat is een essay eigenlijk? Een essay is een 'niet te korte, voor een ruim publiek bestemde, subjectief gekleurde verhandeling over een wetenschappelijk of letterkundig onderwerp, gekenmerkt door goede, persoonlijke stijl' - aldus *Van Dale*. W.F. Hermans had een aanmerkelijk kritischer mening over wat volgens hem een essay (door hem denigrerend als 'esseej' gespeld) was. In een essay werden volgens hem conclusies getrokken 'die de lezer zelf ook wel had kunnen trekken, als hij daar plezier in had gehad'. Vandaar dat hij stukken schreef met conclusies 'waar de lezer geen plezier in heeft'. En dat ging eigenlijk ook op voor de romans die hij schreef: Hermans verkondigde in zijn fictie keer op keer de sombere boodschap dat niemand deugde en dat alles gedoemd was te mislukken. Dat hadden u en ik ook kunnen bedenken, dus ben je geneigd om de conclusie te trekken dat Hermans ijzersterke romans schreef ondanks het feit dat hij een weinig originele kijk op de werkelijkheid had. Maar daar moet in één adem aan worden toegevoegd dat Hermans er wel telkens opnieuw in slaagde op een bijzonder creatieve manier zijn personages het ravijn in te duwen.

Een origineel wereldbeeld valt ook eigenlijk niet meer te ontwikkelen: de wereld is wat het is en meer valt er niet van te maken. In *Verrassingen* (1997), haar tweede essaybundel, houdt Patricia de Martelaere een '(heel) klein pleidooi tegen de filosofie'. Het is verfrissend om de volgende passage bij een hoogleraar wijsbegeerte, want dat is De Martelaere, aan te treffen:

> We worden geboren, we kennen wat vreugde en verdriet, we gaan dood - dat is alles. Je zou net zo goed kunnen zeggen: het leven spreekt voor zich, en het is veel te kort om je ook nog eens te gaan bezighouden met het denken over het leven - vooral omdat het niets oplost, het maakt je wanhopig en je komt er toch niet uit. Is het niet zo dat het leven veel mooier is als er *niet* over wordt gedacht?

Deze weliswaar monter gebrachte maar overigens toch bescheiden en sombere invalshoek is meen ik een van de redenen waarom ik De Martelaere graag lees. En dan heb ik het over de tóón van De Martelaere én de inhoud.

Roos en distel

De mens, De Martelaere spitst het toe op de melancholicus maar welk over zijn volle verstand beschikkend mens is geen melancholicus, is een gedoemd wezen, maar - zo waarschuwt zij in het titelstuk van haar eerste essaybundel *Een verlangen naar ontroostbaarheid* (1993) - 'ontneem hem zijn lijden en hij heeft niets meer. Ontneem hem zijn pijn en hij kiest de dood.'

Het verlangen naar de mislukking - en is het misschien niet direct een verlangen dan is het wel een gezond ermee-rekening-houden - zit ook in de omschrijving die De Martelaere van het essayistische genre geeft. 'Het essay,' schrijft zij in het stuk getiteld 'Over zoeken en vinden' in *Verrassingen*, 'is als een proefhuwelijk tussen Einstein en Marilyn Monroe, met de geheime bedoeling een kind te verwekken dat én schoonheid én intellect zal bezitten, maar met het serieuze risico dat het kind én dom én lelijk zal zijn.' Houd er maar vast rekening mee dat het mislukt, luidt de boodschap. En omarm de mislukking op dezelfde wijze als waarop je het welslagen van iets zou omarmen.

In het essay 'De eeuwige terugkeer van hetzelfde' (in: *Wereldvreemdheid*, 2000) gaat De Martelaere in op de essentiële vraag die aan het door Nietzsche gemunte schema van de eeuwige terugkeer van inderdaad hetzelfde ten grondslag ligt: in welke mate zijn wij in staat van het leven te houden, kunnen we het wel ten volle omarmen? Kiezen we voor het leven met alle voor- én tegenspoed, alle successen en mislukkingen, of laten we als we het voor het kiezen hebben, als we het allemaal nog eens mogen overdoen, de tegenspoed en de mislukkingen toch maar liever achterwege. Maar houden wij dan wel echt van het leven? Houden wij dan niet gewoon van een deel van het leven en eigenlijk dus helemaal niet van het leven, want van het leven kun je immers niet zomaar een stuk afsnijden. De Martelaere:

> Hoe nihilistisch en onchristelijk Nietzsches filosofie voor het overige ook moge zijn, zij draagt een blijde boodschap van een onvoorwaardelijke liefde voor het leven als leven en niet alleen voor de beste momenten van een leven - een volkomen niet-hedonistisch op te vatten *carpe diem*. Pluk de dag, niet alleen als het een roos is of een madeliefje - dan is het immers geen kunst om de dag te plukken -, pluk hem ook als het een distel is.

‘Verzet is zinloos,’ luidt de strijdkreet van het mechanische ruimtevolk de Borg in de *science-fiction* film- en televisieserie *Star Trek*. En dat is juist opgemerkt, al trekken de Borg op het bioscoop- en televisiescherm keer op keer aan het kortste eind. Het is niet verstandig om je te verzetten tegen de mislukkingen van het leven, al kun je er wel íéts aan doen om mislukkingen te vermijden. Het probleem is echter dat de meeste mensen te veel doen om mislukkingen te vermijden en zich daardoor juist met mislukkingen geconfronteerd zien (voor een romanschrijver, maar dit terzijde, altijd weer een ijzersterk gegeven). De Martelaere houdt in ‘De Dalton Terror’ (in: *Wereldvreemdheid*) een pleidooi voor de verzetloosheid: ‘Wat moeten we doen om verzetloos te worden? Het antwoord is van een verbluffende eenvoud, maar in de praktijk ongelooflijk moeilijk uit te voeren: niets.’

Accepteer de nederlaag en doe niets. In deze passage heeft De Martelaere zich overigens wel enigszins verwijderd van de epiloog die *Een verlangen naar ontroostbaarheid* nog meekreeg. Ik citeer de laatste alinea van die bundel: ‘Het is beter niet te krabben. Maar wie nooit heeft gekrabd, op een zwoele zomernacht, nat van het zweet, uitgeput en slapeloos, met het scherp van de nagels en tot bloedens toe, hopeloos en zonder verlichting - wie nooit heeft ondervonden hoe genot uiteindelijk toch nog een gestalte kan worden van de kwelling - die heeft misschien ook wel een kleinigheid gemist.’ Dat is een aanmerkelijk actiever standpunt.

Zelfmoord

In een van de fraaiste essays die De Martelaere tot nu toe schreef gaat ze in op de haken en ogen van de zelfmoord. Het stuk - ‘De levenskunstenaar. Naar een esthetica van de zelfmoord’ (in: *Een verlangen naar ontroostbaarheid*) - zet opgewekt in: ‘Zelfmoord is “in”.’ Het profiel dat zij van de zelfmoordenaar schetst is op zijn minst verrassend. De potentiële zelfmoordenaar is niet ‘de sombere eenzaat van het melancholische of depressieve type’, nee: ‘In werkelijkheid is wat men met een geleerde term de “suïcidale persoonlijkheid” heeft genoemd eerder van het energieke, vitale, overactieve type, ambitieus en prestatiegericht, succesrijk en niet zelden uitgesproken briljant.’ Deze mens gaat aan zijn eigen succes ten onder, omdat hij één ding niet kan regelen of plannen in zijn leven: zijn dood. Hij kan dat maar op één manier doen: er zelf een eind aan maken. Dit project kan hij energiek aanpakken, zó energiek zelfs dat hij vergeet wat hij nu eigenlijk aan het doen is. Het is belangrijk dat het plan werkt, waartoe het slagen van het plan leidt en waarom hij er überhaupt aan begonnen is wordt geleidelijk aan naar de achtergrond gedrongen. De succesvolle zelfmoordenaar voert een zinloos plan met een energiek perfectionisme uit.

Zin en onzin

In de essays van De Martelaere tekent zich met omtrekkende bewegingen een tamelijk complex onderscheid af tussen zin en onzin. Onzin is niet goed, maar het is nog maar de vraag of het verstandig is om al te geschematiseerd of te rationeel de zin van iets te meten. De Martelaere maakt korte metten met een nuttige bedoeling van kunst, en dan met name in de betekenis dat kunst de mens iets bij zou moeten brengen of hem zou moeten opvoeden. En inderdaad: wat zou je de mens dan moeten bijbrengen? Wat de een wenselijk acht, is voor de ander een verschrikking. De Martelaere houdt het mysterie van wat kunst en literatuur ons zouden kunnen meedelen intact. In het stuk 'De voorbeeldige schrijver' (in: *Verrassingen*) komt zij met Wittgenstein tot de volgende conclusie: '[Kunst en literatuur kunnen] het leven van een enkeling ingrijpend veranderen zonder dat deze verandering in concrete gedragingen merkbaar is. Sterker nog: zodra zij zich een dergelijke verandering uitdrukkelijk tot doel zouden stellen, zouden zij strategisch of pedagogisch van aard worden en hun eigenlijke bovenwereldse opgave ontrouw worden. De belangrijkste - ethische - invloed die literatuur kan hebben, kan zij zodoende als zodanig niet bedoelen maar enkel stilzwijgend laten gebeuren.'

Dat ontslaat een essayist overigens niet van de plicht om een kunstwerk gedetailleerd te analyseren en te interpreteren. De duiding van De Martelaere in *Een verlangen naar ontroostbaarheid* van het sprookje van de kleine zeemeermin van H.C. Andersen is voorbeeldig. Met de binnen De Martelaeres eigen thematiek goed sluitende conclusie dat de kleine zeemeermin niet zozeer met de prins wilde trouwen, maar dat ze bovenal een verlies nastreefde, '*eerst en vooral* van zichzelf', vergroot ze bovendien de eenheid van de bundel als geheel, die zich toch al laat lezen als een weliswaar enigszins filosofische, maar toch spannende roman.

Oosterse filosofie

Dat De Martelaere uiteindelijk - aan het eind van haar recentste essaybundel *Wereldvreemdheid* - uitkomt bij de oosterse filosofie en wijsheid is een logisch gevolg van het consequent doortrekken van een in het eerdere werk al aanwezige lijn. Bij het vallen van de term 'taoïsme' ben ik zelf geneigd om even een straatje om te gaan, maar als er - zoals bij De Martelaere het geval is - zo zinnig en verstandig over wordt geschreven, dan ben ik wél benieuwd naar waar dit allemaal op af gaat. In elk geval roept ze op tot een sympathiek soort engagement:

> Hoe vreemd het ook mag klinken, het is perfect mogelijk uit te gaan van de onbelangrijkheid van de persoon en van een weigering tot emotionele betrokkenheid en toch op een ‘geëngageerde’ manier te proberen het ‘gepaste’ te doen en zelfs bij voorkeur een en ander te verbeteren. Het engagement zal wat minder krampachtig zijn misschien, wat minder grootschalig, veel minder ontroerend natuurlijk en - hoe kan het ook anders - veel minder belangrijk.

Een essayist die zich zo bescheiden opstelt, een bescheidenheid die mij enigszins doet denken aan Richard Rorty, die op andere punten overigens wezenlijk van De Martelaere verschilt, en die tegelijkertijd zoveel kennis van zaken tentoonspreidt en nuttige dingen meedeelt, ja, voor zo'n essayist wil ik graag het lezen van romans even opschorten. Maar natuurlijk ook weer niet te lang.

De essaybundels van Patricia de Martelaere zijn verschenen bij Meulenhoff.

Arie Storm (1963) is schrijver en redacteur van BZZLLETIN. *Hij schrijft over literatuur in onder meer* Vrij Nederland. *Romans van zijn hand*. Hémans duik *(1994)*, Hemellicht *(1997) en* De ongeborene *(2001)*.

Fleur Speet

Een schrijver met zeven hoofden
Over de (on)persoonlijke essays van Joost Zwagerman

Dat Vestdijk sneller kon schrijven dan God kon lezen, dat weet inmiddels iedereen. Dat John Updike het tempo er in zijn schrijven eveneens flink onder hield, dat is - voor mij althans - nieuw. Joost Zwagerman vertelt over Updike's schrijmonger in het essay 'A portrait of the critic as a younger brother' (*Pornotheek Arcadië*, 2000). Hij legt uit wat de drijfveren van Updikes honger zijn, maar zegt daarin niets over zijn eigen drijfveren, hoewel hij toch net als Updike met een rotvaart zijn stukken de wereld in slingert.

In een bijna duivels tempo breidt Zwagerman zijn oeuvre uit: vijf romans, een verhalenbundel, drie dichtbundels, honderden boekbesprekingen, drie essaybundels, een bundeling columns, pamfletten (al worden die niet meer op een gestencild A-4 rondgestrooid) en ettelijke nog niet gebundelde stukken. Is Herman Brood van het dak gesprongen, nog geen dag later verschijnt een essay van Zwagermans hand over de spuitende rockartiest in *de Volkskrant*. Hij schrijft niet alleen columns en polemiserende stukken (zoals onlangs het artikel 'Rake klappen' - 21 september 2001 - waarin hij niet schroomt mandarijn en antipostmodernist Michaël Zeeman op de vingers te tikken) voor die krant, maar recenseert met grote regelmaat voor *Vrij Nederland*, schrijft essays voor de *Standaard der Letteren, NRC Handelsblad* en *De Groene Amsterdammer*, en roert zich bovendien in de literaire tijdschriften die Nederland rijk is, onder andere in dit tijdschrift en *De Gids*. Dit jaar kon hij maar liefst drie boektitels bijschrijven, de gedeeltelijke herdruk van zijn eerste twee essaybundels in *Walhalla*, een verzameling columns in *Landschap met klein vuil*, en na meer dan tien jaar zwijgzaamheid weer een dichtbundel, *Bekentenissen van de pseudomaan*. En dan staat ook nog eens in januari 2002 zijn volgende roman te verschijnen, *Zes sterren*. De toneelkunst kan hem nog niet verleiden, maar verder is hij op alle literaire terreinen thuis. In de *Poëziekrant* (nr. 5, september-oktober 2001) vertelt hij over dit genrehoppen het volgende:

> als er één ding is waar ik bang voor ben, dan is dat wel het feit dat ik mijzelf plotseling ofwel romancier ofwel dichter moet noemen. Dat ervaar ik als een onnodige beknelling. [...] Je hebt mensen met bindingsangst in relaties, ik heb bindingsangst met genres. Etikettering maakt mij altijd weer wat kopschuw en geeft me de neiging tot een nomadisch bestaan.

En in *Pornotheek Arcadië* zegt hij het zo: ‘Iedere publicatie, ieder levensteken van de schrijver, heeft immers het effect van een keurslijf waaraan je vervolgens dient te ontsnappen.’

Pseudomaan

Dat nomadische bestaan heeft ongetwijfeld ook iets van doen met de ‘postmoderne’ inslag van Zwagermans schrijverschap. Het woord postmodern is volledig uitgehold. Het wordt inmiddels op alles geplakt wat niet direct duidbaar is, wat ‘intellectueel’ is en toch verbanden heeft met de massacultuur. Of wat een doordachte structuur kent waarin alles naar alles verwijst zodat van de wereld niets over is dan een draderig web van referenties (in dat laatste opzicht was Hella S. Haasse in 1954 met haar *Zelfportret als legkaart* al postmodern, daarin wisselt zij haar persoonlijke levenssfeer als een *parang sawat* af met universele, essayistische stukken).

Koen Vergeer probeerde in 1994 in het aan Zwagerman gewijde *BZZLLETIN*-nummer (nummer 218) toch postmoderne verbanden in het werk van Zwagerman te vinden, hoewel ook Vergeer zich zeer bewust was van de leegheid van de term. Vergeer haalt een interview aan waarin Zwagerman vertelt dat hij al op zijn negende ‘annexeerde, plagieerde en komponeerde’ om zijn eigen glamourgids in elkaar te frutselen. Iets dergelijks doet Zwagerman in *Bekentenissen van de pseudomaan* in feite ook met gedichten waarin hij het werk van collega-dichters plagieert, samenvat en voorziet van vijf procent Zwagerman. Vooral het gedicht ‘Zeven Joosten’ maakt duidelijk dat opgaan in anderen zodat je iedereen en niemand bent, dus pseudomaan bent, lang niet altijd makkelijk is. Of, zoals het personage Zuckermann het in *Portnoys' Complaint schrijver* Philip Roth toebijt: ‘Ik denk dat je zoveel metamorfosen van jezelf hebt geschreven dat je geen idee meer hebt wie jíj bent of bent geweest. Wat jij inmiddels geworden bent is een wandelende tekst.’ ‘Zeven Joosten’ gaat over ‘zeven mooie hoofden’ die de ‘ik’ naast zijn ene leven op het nachtkastje legt. In de tweede strofe klinkt het dan:

> Alles wat ze zeggen over mij is altijd waar
> En samen zijn we alle zeven niemandsland.

De ‘ik’ ‘staat ingeschreven voor onteigening’, voorwaar griezelig genoeg, net als zeven hoofden hebben. Want dat betekent 's nachts - in het allerdiepste geheim - geen hoofd op je kussen kunnen leggen, het betekent zonder eigen gedachten en visie zijn en 's morgens telkens een hoofd op je romp schroeven dat niet het jouwe is (en toch weer wel: ja ja, dank je de koekoek). Net zo onthoofd zijn in zeker opzicht de essays van Zwagerman. Hij duikt maar al

te vaak in een ander leven, en wel zo diep dat van hemzelf vrijwel niets meer waar te nemen valt.

Misschien heeft deze pseudomane houding ook wel iets te maken met een logisch gevolg van annexeren, plagiëren en componeren. De literatuur kent daardoor geen vooruitgang meer, maar wordt opgesneden. Zwagerman stelt in 'Spion in andermans lichaam' (*Pornotheek Arcadië*) bijvoorbeeld: 'literatuur wordt [...] niet steeds "beter", "mooier", "sneller" of "geavanceerder".' Het is een vorm van recycling, stelt Vergeer dan ook. Alsof Zwagermans kantoor de fabriek is waar van afgeragde autobanden bermpaaltjes worden gemaakt. Zwagerman vernieuwt het oude, pakt clichés bij de kop, schudt ze door elkaar en wijst - met nieuw-glimmende paaltjes - de weg in de duisternis van onze cultuur. Dat is niet zozeer een verbetering, als wel een verandering. Als Burroughs met de schaar in de hand de *cut-up* als literaire techniek nieuw leven inblaast, betekent dat nog niet dat iedere andere cut-upper vervolgens een navolger van Burroughs is die het beter moet doen, of alleen nog maar in zijn voetspoor kan treden. Zwagermans annexeren, plagiëren en combineren moet dus niet gezien worden als een manier om voort te bouwen op het literaire corpus in de hoop uiteindelijk in een soort verheffende staat van ultieme en ideale romankunst, dichtkunst of essaykunst te komen. Nee, Zwagerman breidt uit in de breedte. Hij zet nog meer steken op de breinaalden van de literatuur, zoals anderen zijn steken weer gebruiken om op hun beurt een extra lus aan het literaire corpus toe te voegen. Alleen doet Zwagerman dit zonder zijn werkelijke gezicht te laten zien.

Bevrijding in fictie

Komen er dus geen 'ikken' in Zwagermans essays voor? Integendeel. Er zijn genoeg 'ikken', maar die 'ikken' zijn symbolisch en dienen het verhaal. In 'Schoenen poetsen voor de dikke dame' (wat een heerlijke titel in *Collega's van God*, 1993) begint Zwagerman met de zin: 'Ik zal het vermoedelijk nooit afleren om een stil maar streng onderscheid te maken tussen officiële en geheime meesterwerken.' De 'ik' wordt nog vijf alinea's volgehouden, om vervolgens volledig plaats te maken voor J.D. Salinger met zijn meesterwerk over de 'phoney'-foeterende Holden Caulfield, *The Catcher in the Rye*. Het verhaal van de 'ik' blijkt niets anders dan een kleine inleiding op een verder 'ik'-loos stuk. In 'Met een setje veiligheidsspelden naar het strand' over Lewis Caroll (eveneens in *Collega's van God*), volgt Zwagerman eenzelfde tactiek. De eerste zin luidt: 'Ik was negen en schreef een opstel.' Misschien heeft de kleine Zwagerman dat opstel echt geschreven, toch houdt Zwagerman leven en werk, fictie en persoonlijk feit, graag gescheiden, zegt hij in interviews. Als je hem vraagt hoe het zit met die persoonlijke getuige-

nissen in zijn essays, zit hij op het puntje van zijn stoel en vraagt op zijn beurt schalks: ‘Waar dan, waar dan?’. Eigenlijk weet je op dat moment genoeg. Zelfs als Zwagerman in een van zijn essays een onthutsend persoonlijk verhaal vertelt over de ‘hptjes’ (‘harde pornootjes’) die hij bekeek met zijn vriendin, zou het me niets verbazen wanneer hij net zo lang aan de ervaringen van de ‘ik’ heeft gesleuteld tot er een beeldend verhaal van kwam. Ongeacht de waarheid. Wat Zwagerman zoekt is wat ook Philip Roth nastreeft. Roth weet volgens Zwagerman ‘door verbeelding, verdichting, verheviging en soms ook (tragikomische) versimpeling’ de feiten van zijn leven te ‘bevrijden in fictie’. De autobiografische feiten worden gehusseld en gemixt tot een uitgebreide, uit verschillende groentesoorten bestaande salade. Smakelijk, maar keukengeheimen blijven keukengeheimen.

Pederast pakt schoolmeisje

Zwagerman laat zich maar al te graag uit over de oprukkende macht van het ‘autobiografische misverstand’, een term die gemunt werd door Marja Brouwers. Opvallend is overigens dat Zwagerman in de jaren tachtig als woordvoerder van de Maximalen fel tekeer ging tegen het laffe Nederlandse dichtersklimaat, dat toen nog verstikkend was en gebukt ging onder het ‘Juk van het grote Niets’ (vier gepassioneerde essays ten faveure van de Maximalen zijn opgenomen in *Collega's van God*, maar helaas weggelaten in de herdruk *Walhalla*). Nu dat klimaat open en wijd is, bindt hij (toch ook alweer jaren) de strijd aan tegen het dorre Nederlandse romanlandschap. Zwagerman stelt in *Pornotheek Arcadië:* ‘Wie vasthoudt aan het credo dat de schrijver de waarheid liegt, is een spelbreker die de lezer belemmert in zijn verlekkerde huis-tuin-en-keukenpsychologie.’ Want het idee heerst helaas nog steeds dat het boek beter is naarmate een schrijver eerlijker schrijft. Zwagerman kan beslist niet uit de voeten met deze tendens. Wie autobiografie en roman te veel verknoopt - zoals Philip Roth en vele andere Amerikaanse auteurs doen - ‘wordt weggezet in het verdomhoekje van de journalistiek, het neorealisme en het “straatrumoer”.’ Naar dat verdomhoekje laat Zwagerman zich niet dirigeren. En dus voelt hij zich meer thuis bij de Amerikaanse schrijvers over wie hij vertelt. In Amerika heet zo'n genre *faction* en misschien is dat, waar het gaat om de essayistiek van Zwagerman, nog wel een betere term dan postmodern.

Een essay is in zekere zin ook faction. Het biedt niet alleen informatie en belicht die informatie vanuit verschillende hoeken, het getuigt ook van een groot stilistisch vernuft dat veel met fictie van doen heeft. Zwagermans woordkeuze is uitermate scherp en beeldend. Bij ‘een wat smoezelig uitgeversbedrijf’ kun je je direct iets voorstellen. En ook deze zinnen spreken direct aan:

> Voordat Martin Amis van zich liet spreken, bleef in de Engelse literatuur het ook dáár welkome straatrumoer in de meeste gevallen beperkt tot smaakvol gemonkel van tobbende burgers in een provinciestad. Bij Amis en Self zijn de voornaamste personages geen weifelende intellectuelen maar geflipte kantoorschlemielen en agressieve penozefiguren.

Scherpe en populaire woorden maken de essays levendig, net als de vele citaten die niet aplomb met dubbele punt worden aangekondigd, maar zijn opgenomen en verweven in de zinnen. Zwagerman benoemt de dingen direct zoals ze zijn. Zo omschrijft hij in *In het wild* (1996) zonder omhaal het door velen mislukt omschreven thema van Lolita: ‘Pederast pakt schoolmeisje, basta, over, uit.’ Spreekwoorden buigt hij eigenzinnig om tot ze hém passen in plaats van het Spreekwoordenboek, en zijn vergelijkingen maken vaak in één klap duidelijk hoe de vork in de steel zit. Wanneer Updike het werk van Amis afkeurt omdat de personages te kil zijn zodat je je niet in kunt leven, repliceert Zwagerman: ‘Updike neemt het een vrieskist toch ook niet kwalijk dat je er geen eitje op kunt bakken?’ Distantie en understatement maken het literaire beeld van de alwetende verteller compleet, zoals in ‘Enkele reis Glamourland’: ‘Die roddel vond Vidal duidelijk minder amusant. Hij daagde Capote wegens smaad voor de rechter.’ Ironiseren van zijn eigen stijl valt hier eveneens onder:

> [De roman] laat óók ruimte open voor het vermoeden, met excuses voor het jargon, dat *Lolita* uiteindelijk berust op een hallucinante confrontatie tussen tekst en intertekst. (Bent u daar nog?)

Bovendien, en misschien hoort dat nog wel het meest bij Zwagermans literaire stijl, mixt hij hoge en lage taal door elkaar. Het sterkst zie je die mix in zijn columns, verzameld in *Landschap met klein vuil* Een kleine bloemlezing:

> - een model dat gehuld was in een fors uitgevallen en schreeuwend dure pannenlap
> - een progressieve krant encanailleerde zich nu eenmaal niet met mode
> - Het is een vraag waar je in *Volkskrant*-kringen vroeger voor op de gierkar werd gezet.
> - Mulisch vertelt in dit geschrift dat hij zijn heterozwans in zo'n tweeduizend dames heeft gestoken

Zwagerman lijkt behept met een enorme wens te vermaken, met een verteldrang die overweldigend is. De eerste essays in *Pornotheek Arcadië* vormen hierop een uitzondering. De toon is rustiger. Het zijn dan ook uitwerkingen van hoorcolleges aan de Rijksuniversiteit Groningen, die doorwrochte, beschouwelijke stukken over Amerikaanse schrijvers hebben opgeleverd. Net als in de meeste andere essays geeft Zwagerman veel biografische informatie en saillante details en gaat hij vervolgens in op de afzonderlijke boeken. Deze wat serieuzere stukken maken duidelijk hoe strikt de structuur van Zwagermans essays is en hoe serieus het voorbereidingswerk. De grote hoeveelheid details verraden de noeste journalistieke arbeid. Bovendien lijkt Zwagerman door zijn relativeringen ('Dit klinkt misschien wat zwaar aangezet') nergens om het plezier van een leuk woord de feiten geweld aan te doen. Zolang het zijn eigen feiten maar niet zijn heeft hij een groot ontzag voor de journalistieke waarheid. Vreemd is dat niet als je bedenkt dat Zwagerman voor zoveel media schrijft en die media uiteraard ook onder ogen krijgt. Hij moet een bruisend vat van associaties en kennisbruggetjes zijn, en het mag geen verwondering wekken dat hij juist daardoor zeven hoofden met zich meezeult. Zo lijkt hij misschien meer dan hij zou willen op de wandelende tekst waar Zuckerman het in *Portnoys' Complaint* over had.

Eén grote, onmogelijke en gedroomde familie

Zwagerman zal niet ontkennen dat hij zich baseert op anderen. Juist in zijn essays zijn de verwijzingen naar inspiratiebronnen legio, ook al vertelt hij nauwelijks over het effect dat deze inspiratiebronnen op zijn eigen werk hebben (op één essay na, waarover zo dadelijk). Alleen al de voorkeur voor seks, drugs, 'Americana', 'hedendaagsania' en massacultuur maakt duidelijk waaruit zijn bibliotheek bestaat. Waar seks en poëzie de hoofdmoten zijn van *Collega's van God*, is het antigeluid de kern van *In het wild* en zijn drugs en Americana hoofdmoot van *Pornotheek Arcadië*. Alles wat zich op het randje begeeft, intrigeert Zwagerman. Boeken of schrijvers die 'buiten het literaire establishment vallen of daar ooit buiten zíjn gevallen,' degenen die iets gevaarlijks of ontregelends hebben, volgt hij met een journalistieke gretigheid. De Amerikaanse schrijvers uit *Pornotheek Arcadië* zijn vrijwel allemaal *poètes maudits*: ze leven of leefden een donker leven waar een haakje aan los zat. Juist aan dat haakje pulkt Zwagerman het liefst.

Uiteraard komen veel van de onderwerpen uit Zwagermans essays terug in zijn romans (of andersom). Arie Storm wees al eerder (heel belezen) in het *BZZLLETIN*-nummer over Zwagerman op de laatste zin van de roman *De buitenvrouw*, die met dezelfde woorden eindigt als Salingers verhaal

‘Seymour, een introductie’. Zoals gezegd schreef Zwagerman een essay over Salinger. Zwagerman zelf vertelt in *Pornotheek Arcadië* hoe hij een schok van herkenning kreeg toen hij *Essays on Love* van Alain de Botton opensloeg. Even draait Zwagerman in dit essay zijn eigen hoofd op en toont ons lezers wat hij probeerde te bereiken met zijn debuut. De Botton gebruikt in zijn roman dezelfde strategie om essay en romankunst met elkaar te vermengen tot faction als Zwagerman deed in *De houdgreep* (1986). Daarin had Zwagerman het verhaal van een liefde voorzien

> van een aantal naar essayistiek getoonzette terzijdes over schijnbaar niet ter zake doende bijzonderheden: over de etymologie van het woord nachtmerrie, bijvoorbeeld; over de orgonenbox van Wilhelm Reich ([...] William Burroughs heeft er ooit eigenhandig eentje gebouwd); over, volgens Schopenhauer, gemis als de voorafgaande voorwaarde voor genot; over de overeenkomsten tussen reizen en acteren - het is maar een greep.

Diezelfde greep kunnen we doen in de essays en dan grijpen we bij Burroughs en Schopenhauer in ieder geval raak. Over beiden schreef Zwagerman twee dikke essays (In *Collega's van God* en *Pornotheek Arcadië*). Deze mix van genres zou ertoe leiden dat de lezers ‘in en uit de levens’ van de hoofdpersonen zouden glijden, zodat de werkelijkheid van de lezer steeds meer met de fictie verknoopt zou raken. Net als De Botton zet Zwagerman een genre in om verwarring te zaaien en de werkelijkheid in een ander licht te stellen en zo ontglipt hij ons weer. Het filosofische husselt hij door het eenvoudige leven, zoals in andere romans, zijn laatste dichtbundel en zijn essays. Neem *Walhalla*, waarin ‘hoog’ en ‘laag’ naast elkaar prijken in het register, iets waar Zwagerman volgens zijn inleiding best trots op is:

> Ik beschouw het stiekem een beetje als een kunstwerk, een *ready made*, een *objet trouvé* dat een mogelijke blik op de wereld, op kunst, literatuur, muziek en media samenvat. Want zie ze daar staan, als leden van één grote, onmogelijke en gedroomde familie. Baudelaire en Beckett naast Burt Bacharach en Blondie, Philip Roth en Gerard Reve naast Run DMC en de Rolling Stones.

Het uitwaaieren van al deze onderwerpen staat in dienst van een diepere drijfveer, een niet aflatende geboeidheid voor dat wat nét niet kan. Massacultuur of hedendaagsania zijn voor Zwagerman een manier om de werkelijkheid te bevragen en te analyseren, zoals ook de combinatie van

essay en literatuur dat is. Het literaire verhaal dringt dus onvermijdelijk ook door in het essay. In ‘Seks met Nicholson Baker’ (*In het wild*) beschrijft Zwagerman met veel verbeelding het opereren van ‘telebordeeltjes’:

> En, klik, plok, daar word je overgeschakeld en val je midden in een vleeswarenmonoloog van een heesgerookte Rotterdamse die verbale seksuele acrobatiek praktizeert alsof zij de carrosserie van haar Fiat Panda aan het demonteren is, in de hoop de haar toebedeelde telefoonklant naar het nec plus ultra van zijn telefonade te begeleiden.

Ook uit de onbekommerde mix van andere genres in de essaybundels - interview prijkt naast boekbespreking, documentaire naast verslag - blijkt Zwagerman de genregrenzen aan zijn laars te lappen en zo ongrijpbaar te blijven. Hij vult zelf wel in wat essay is en wat niet. Daarvoor is hij dan ook een schrijver. Maar, en hier struikelt de schrijver over zijn zeven hoofden, een essay was er toch juist om méér te zijn dan journalistiek portret (hoe stilistisch verfijnd en meeslepend ook)?! In een essay steekt de essayist zijn nek uit, kan hij betrapt worden op zijn persoonlijk getinte visie. Is het misschien makkelijker om al die anderen te zijn, in plaats van uit te komen voor jezelf? Het doet je afvragen waar de essayist Zwagerman is en wie hij is.

Maar misschien heb ik het niet goed begrepen, want schrijvers mogen ándere essays schrijven dan professionele essayisten of critici doen. Dat leid ik tenminste af uit Zwagermans essays over critici en romanciers. In ‘A portait of the critic as a younger brother’ haalt Zwagerman J.F. Vogelaar aan, die in de essaybundel *Terugschrijven* stelt dat er ‘nu eenmaal’ een verschil is tussen essays van literatuurcritici en essays van (roman)schrijvers. Vogelaar vertelt er niet bij of dat minder persoonlijk vertoon betekent. Maar is Zwagerman het met Vogelaar eens? Hij spreekt zijn woorden niet tegen, zoals hij dat evenmin doet met dit citaat van H.L. Mencken: ‘That what starts as the review of the book [...] usually develops very quickly into an independent essay. [...] It's a fine art, or nothing. A critic is an artist, not a schoolmaster.’ Bij schoolmeesters hebben velen nog steeds het beeld van de zogenaamd zo droge negentiende-eeuwse domineedichters voor ogen (maar ach, wat kunnen sommigen van hen toch prachtig dichten). Ik zie eerder een Marita Mathijsen, Anthony Mertens of Piet Calis voor de klas. Bevlogen mensen, die passie hebben voor hun vak en die dat aanstekelijk kunnen overbrengen. Van een goede schoolmeester(es) krijg je een gelukzalige boekenvraatzucht. Op zijn beurt krijgt een goed essayist het voor elkaar om de lezer aan te steken, het virus van de lust te verspreiden. De lust voor letters ontvlamt door persoonlijke olie op het vuur van de letteren te gooien. Die olie bestaat uit meer dan een literaire stijl en technisch vernuft waar Zwagerman zich zo

kundig in toont. Hij wakkert de lust tot lezen weliswaar aan, maar met de persoonlijkheid van zijn ‘eigenste hoofd’ zouden zijn essays pas waarlijk in vuur en vlam komen te staan. En als het schrijverstalent je zo gegeven is, is dat een kans die je als essayist toch eigenlijk niet voorbij mag laten gaan.

Fleur Speet (1971) recenseert literatuur voor NRC Handelsblad, *het* Haarlems Dagblad, De Groene Amsterdammer *en de* Poeziekrant, *waarvan zij redacteur is. In februari 2002 verschijnt de bloemlezing* Zinnenstrelen. Erotische poezie in Nederland en Vlaanderen.

Camiel Hamans
Van proeve tot smaak

‘Toen koning Pyrrhus, tijdens zijn invasie in Italië, zag hoe het leger dat de Romeinen hem tegemoet gestuurd hadden was opgesteld, zei hij: “Ik weet niet wat dit voor barbaren zijn (want zo noemden de Grieken alle vreemde volken), maar de opstelling van het leger dat ik hier zie, heeft niets barbaars.”’

Vervang in deze paar regels Grieken door Amerikanen, maak van Pyrrhus Bush en wijzig hier en daar nog een woord en deze tekst lijkt actueel, behalve dan dat president Bush zijn tegenstander, hoe modern zijn methodes ook zijn, toch een barbaar blijft noemen.

Deze zinnen komen echter niet uit een doorwrocht stuk op een recente opiniepagina, uit een doorvoelde herdenkingspreek of een geleerd vertoog over cultuurrelativisme, het is het begin van een zestiende-eeuws essay door Michel Montaigne, ‘Over de kannibalen’ (Michel de Montaigne *Essays*, vertaald door Frank de Graaff, Amsterdam 1993).

Montaigne vertelt in dit opstel over de nieuwe wereld en de bewoners van het net ontdekte land. Een paar van de inboorlingen hadden zich laten verleiden naar Frankrijk te komen, waar ze zich verbaasden over onze mores: ‘Zij hebben in hun taal een uitdrukking die mensen aanduidt als elkaars helften. Het was hen opgevallen dat er mensen onder ons waren, die in alle mogelijke vormen van luxe baadden, terwijl de andere “helften” uitgeteerd door honger en armoede aan de deuren bedelden; en zij vonden het vreemd dat deze behoeftige “helften” dit onrecht over zich heen lieten gaan zonder de anderen naar de keel te vliegen of hun huizen in brand te steken.’ Ook dat klinkt nog geenszins achterhaald, evenmin als het slot van Montaignes opmerkingen: ‘Dit is allemaal zo slecht nog niet, maar ja, zij dragen nu eenmaal geen broeken!’

Wat Montaigne, de grondlegger en de naamgever van het *essay*, hier doet, is precies wat een essayist behoort te doen. Die ziet, hoort of leest iets. Daarbij valt hem op dat de gevestigde mening over dit verschijnsel geen standhoudt. Dus laat hij er zelf, al schrijvend, zijn gedachten over gaan. Bij voorkeur niet al te piekerend of zwaarwichtig. Ten slotte komt hij tot een standpunt, wel geformuleerd en kritisch, zodat de lezer er niet aan ontkomt deze mening te confronteren met die van hem zelf.

Aan dit soort onorthodoxe, goed geschreven analyse is nog steeds behoefte. Het feit dat Montaignes gedachten over superioriteit nog steeds geldigheid

bezitten, bewijst het. Toch staat het essay in Nederland niet langer in een goede reuk.

Niet alleen zoals Maaike Meijer in een zeer onlangs verschenen aflevering van het vakblad voor literair geïnteresseerde Neerlandici *Nederlandse Letterkunde* (november 2001) schrijft, omdat 'het "dubbelzinnig statuut" (zowel primaire als secundaire tekst, waarbij de grens niet duidelijk kan worden getrokken) literatuurhistorici in verlegenheid lijkt te brengen', maar veeleer omdat het essay zo zwaar op de hand is. Het vaderlandse essay is een omgevallen boekenkast, die niet tot taak heeft een maatschappelijk of cultureel probleem op spitsvondige wijze van een andere kant te bezien, maar om te bewijzen dat de auteur niet van de straat is. Het geldt als een proeve van intellectuele bekwaamheid.

Toch worden er in Nederland, ook nu nog, essays geschreven die leesbaar en de moeite waard zijn. Alleen, niemand noemt die essays. Zoals bioloog Tijs Goldschmidt schrijver van *Darwins hofvijver* en van *Oversprongen*, dat bekroond is met de Jan Hanlo Essayprijs, *NRC Handelsblad* (17 oktober 2001) antwoordde dat hij zichzelf geen essayist achtte: 'Voor mij is essayist een heel zwaar woord. Ik stel me bij een essay een tamelijk hoogdravende tekst voor.' Dat zijn die van Goldschmidt geenszins. Maar ook een Jan Hanloprijs voor essays, dat blijft iets vreemds. Want niemand, zeker hij zelf niet, heeft in Hanlo's ontregelende prozastukjes ooit essays gezien.

Of een ander voorbeeld, dat van oud-rechtbankpresident B.J. Asscher. In het juli/augustusnummer van *De Gids* van 2001, in zijn geheel gewijd aan 'Het ongemak van de macht', schrijft deze eveneens niet-literator over 'de macht van de rechter'. Hij begint zijn beschouwing met een parabel:

'De geneesheer-directeur van een ziekenhuis was van oordeel dat een goede nachtrust heilzaam werkt op de genezing van patiënten. Hij bepaalde daarom dat er tussen 23.00 uur en 6 uur 's morgens geen lawaai mocht worden gemaakt. Op de afdeling "neurotische aandoeningen" verbleven twaalf patiënten, van wie er drie bijzonder lastig en lawaaiig waren. Ter uitvoering van het besluit van de geneesheer-directeur gaf het hoofd van de afdeling aan de nachtverpleegster de standaardinstructie deze drie patiënten elke avond om 22.30 uur een slaaptablet toe te dienen. Zuster Justitia betrad om 22.28 de kamer van de lastigste patiënt, het tablet in de ene, een glas water in de andere hand. Zij bevond dat de patiënt, genaamd Justus de Regt, in diepe slaap was verzonken. Hij ademde rustig en lag op zijn rug zoals vele slachtoffers van ons rechtssysteem op hun rug liggen. Wat moest zuster Justitia nu doen? De wet van de geneesheer-directeur was duidelijk, het besluit van het afdelingshoofd ook. Moest zuster Justitia de patiënt nu wakker maken om hem zijn slaaptablet toe te dienen? Of mocht zij oordelen dat de instructie van het afdelingshoofd te ruim was geformuleerd en in rede-

lijkheid geen betrekking kon hebben op slapende patiënten. Mocht zij misschien zelfs menen dat toepassing van de wet in dit geval zonder zin zou zijn en op die grond de wet buiten toepassing laten.'

Al had Asscher hier niet nog enige duizenden woorden aan toegevoegd, dan was dit al een aardig essaytje. Want weliswaar niet perfect, maar desondanks goed geschreven en prikkelend. Zijn stukje daagt uit tot verschil van mening, tot misschien constructieve discussie. En daar zou het bij een essay om moeten draaien. 'Denken zonder diploma,' hoort het te zijn, zoals de titel van een bundel van Drion luidt. Maar helaas, dat is niet het geval bij de woordenbrij van Beurskens, Brakman, Februari en Geerten Meijsing.

Het essay in Nederland is dood. Verstikt door het gewicht van de halfgeschoolde die zo nodig zijn eruditie moet bewijzen. Die de lezer ervan wil overtuigen dat hij over diploma en bevoegdheid cultuurdrager beschikt. Dat komt door *Forum*.

De grote tijd van het essay in Nederland is die van Ter Braak en Du Perron. Goedegebuure, zelf ook een exemplaar van het nauwelijks leesbare, verheven doende type zakelijke proza-breiers, schrijft, in het zo-even genoemde nummer van *Nederlandse Letterkunde*, de geschiedenis van het vaderlandse essay. Het begint, ontdekt hij, in 1925 met de letterkundige almanak *Erts*, waarvan ter Braak redacteur was. En blijkt al weer over als vanaf 1977 de P.C. Hooftprijs voor beschouwend proza toegekend wordt aan cursiefjes- en columnschrijvers als Carmiggelt, Kousbroek en Komrij.

Ter Braak neemt het genre zo serieus dat hij het nodig vindt een definitie te geven: 'Niet, als in de poëzie, is de mededeeling van de gegevens onderdrukt in de magie der taal; niet, als in het proza, heeft de mededeeling van gegevens een objectiveerend karakter gekregen; zoodat de figuren en dingen voor zichzelf schijnen te leven; niet, als in het drama, opent zich een andere objectieve werkelijkheid, die door den schrijver aangeblazen, maar verder alleengelaten wordt... neen het essay blijft gebonden aan den eenvoudigen vorm van het "verhaal", van de logische ontwikkeling der perioden, van de koele uiteenzetting. Het stamt regelrecht uit het zakenleven, want het is zakelijk, en, als het goed is, nòòdzakelijk. Deze afstamming is eenvoudig en onverdacht, zelfs voor een onkunstzinnige.' (geciteerd naar Goedegebuure) Om vast te stellen wat Ter Braak hier in zijn vloed van woorden precies zegt, is een volgende essayist nodig, maar zoveel is duidelijk dat hij het essay gekleed ziet in het driedelig zwart van de schrijver die zich collega waant van deurwaarder en notaris. Zo serieus was zijn tijd natuurlijk ook. Niks twijfel zaaien door op het verkeerde been te zetten, maar standpunten beredeneren vanuit filosofische uitgangspunten. Daar was ook voldoende reden voor: er diende geëmancipeerd te worden, er moest stelling genomen worden tegen

obscurantistische theorieën en het was nodig posities te bepalen in kunst, maatschappij en politiek. En dat gebeurde met eenzelfde ernst als in de Kamer, met stijve manchetten en onbuigzame boorden.

Niet dat de grote essayisten van die periode veel directe invloed hadden. *Forum* had even weinig lezers als *Raster* of *De Revisor* nu. De indirecte invloed was door de omstandigheden van de tijd evenwel aanzienlijk groter. Vandaar dat een volgende generatie beschouwelijk prozaïsten het gevoel had op de aangegeven weg verder te moeten gaan. Want op die manier bleek je immers richting te geven aan het 'intellectuele discours'.

Dat streefden Gomperts bijvoorbeeld en K.L. Poll met hun tijdschriften dan ook na. Zonder blijvend succes. Want, hoewel beiden in het persoonlijke verkeer wel degelijk gezegend waren met humor en relativeringsvermogen, bleken ze dat in geschrifte geenszins. Daar is het ontoegankelijke zwaarwichtigheid troef. Neem bijvoorbeeld Gomperts postume magnum opus *Een kern van waarheid* (2000), waarin hij hoogst onverwacht afrekent met zijn eeuwige grote voorbeeld Ter Braak. In de tweede alinea van zijn eerste hoofdstuk is het al raak: 'Ik doel nu niet op schijnheiligheid of grootscheepse huichelarij, die in het leven aanstotelijk en op het toneel vermakelijk kan zijn en die in gematigde vorm het maatschappelijk bestaan mogelijk maakt - maskers dragen we allemaal -, maar op het psychische verschijnsel "gespletenheid". Alle dingen kunnen gehalveerd worden, alle helften zijn verschillend, ook de helften van de eens ondeelbaar genoemde "individuen".' Was dit stukje maar gehalveerd!

Of een voorbeeld van Poll, uit zijn bundel *zonder mirakels* (1965) met als ondertitel *essays en kritieken*. Hij zet daar een liberaal en een socialist tegenover elkaar: Isaiah Berlin en Raymond Williams. 'Zij baseren hun denken op het werk van dezelfde grote voorgangers, zoals Burke, John Stuart Mill, Bentham, Coleridge en Arnold, en zij praten alleen al daardoor, door dit voortborduren op eenzelfde traditie, op gehoorsafstand van elkaar, hoe verschillend hun voorkeuren ook zijn.' Hier is duidelijk een belezen denker aan het woord.

Dit soort teksten heeft het in de eerste naoorlogse jaren nog behoorlijk goed gedaan. Tot in de kranten toe. Poll was in die tijd verbonden aan *Het Vaderland*, het dagblad waarin Ter Braak vroeger zijn beschouwingen kwijt kon. Gomperts publiceerde in *Het Parool*. Nu zou geen hoofdredacteur zulke bijdragen nog dulden. Al een aantal jaren niet meer. Hooguit verschijnen er in *De Groene* nog stukken met de aanduiding essay die niet voor lezers, maar slechts voor de schrijvers bedoeld lijken. Maar zelfs in dit weekblad voor de kleine parochie telt leesbaarheid tegenwoordig.

Want een krant bedoelt al een jaar of dertig niet meer een gids te zijn voor zijn lezers. Dat was de pretentie van het oude *Vaderland* en soortgenoten. Dag-, weekbladen en tijdschriften streefden ernaar volgelingen te kweken, lezers die moesten gaan denken, zoals de intellectuele of politieke voorhoede die in deze media aan het woord kwam. De lezer zelf, hoewel aanzienlijk geschoolder dan de abonnee van de gedemocratiseerde, en dus veel ruimer verspreide organen van nu, werd verondersteld zich niet zelf op de hoogte te kunnen houden van wat er gebeurde en gedacht werd. Dat deden de bladen voor hem. In hun hoofdcommentaren en ellenlange essayistische artikelen. Tot in het *Vrij Nederland van* de jaren zestig toe.

Die aanmatiging is met Provo en alles wat daarna kwam ten onder gegaan. Geen bewuste lezer laat zich meer de weg wijzen. Hij acht zichzelf in staat tot keuzes en meningsvorming. Daarom is er geen belangstelling en geen markt meer voor de in geheimtaal sprekende ziener. En nu we afstand hebben, kunnen we en durven we vast te stellen dat de taal van het orakel ontoegankelijk is, hoe diepzinnig zijn gedachten wellicht ook. En omdat de taal van de enkele moderne navolger zo duister blijft, bestaat er geen interesse meer voor het Ter Braakiaanse essay.

Er verschijnen nog steeds lange lappen tekst in de bijlagen, maar die hebben niets van doen met wat *Forum* essayistiek noemde. Wolkers bijvoorbeeld met zijn overenthousiaste propaganda voor Rembrandt, Van Gogh of Marten Toonder (*Rembrandt in Rommeldam*, 1994). Of K. Schippers met zijn detectiveachtige ontdekkingen van onbekende beeldende meesters. Of natuurlijk tot voor een paar jaar W.F. Hermans met zijn venijnige pesterijen. Voor al hun stukken geldt dat ze met enige jaren middelbarschoolervaring te lezen zijn en dat ze roepen om tegenspraak.

Want daar draait het de laatste decennia om in het beschouwende proza. De lezer mag denken dat hij het zelf al weet, de schrijver weet beter. Gold in de jaren van Ter Braak het adagium dat de lezer gevormd moest worden, nu wordt hij uitgedaagd. Toentertijd geen mening, nu te veel vooropgezette mening. Negenennegentig procent van alle opinies berust op vooroordeel. Daar moet wat aan gedaan worden, vinden Brandt Corstius, Kousbroek, Karel van het Reve, Komrij, Blokker, Hofland, Rubinstein, Pam en Theodor Holman. De enige manier om dat te bereiken is met een dwars, kort stukje, maar natuurlijk goed geschreven. Kort spreekt ook vanzelf, want lezer noch schrijver houden een visie uit Absurdistan langer vol dan vijf minuten. Hoe dwarser hoe beter, want des te meer kans op tegenspraak. En voor de krant snijdt het mes aan twee kanten. Een columnist die lekker stout durft te zijn, lokt niet alleen uit tot discussie, hij is tevens een perfect marketinginstrument. Want de krant gaat over de tong. Dus is elke redactie

continu op zoek naar nog overmoediger, nog ontregelender entrefilettisten. Bij gebrek aan voldoende prikkelend talent komen zodoende langzamerhand de pies-en poeproepers aan de beurt, de exhibitionisten en bedriegers. De column verwordt binnenkort tot *gesunkenes Kulturgut*.

De krant kan het niet schelen, want die is van richtingaanwijzer via discussieplatform onderweg naar geldmaker. De krant is van de lezer, luidt tegenwoordig het evangelie. Dus geen eigenzinnige ontregelaar meer in de kolommen, maar een nar die slechts mag, maar ook moet shockeren als het opdrachtgevende publiek daar zin in heeft.

Zo is het gegaan met de serieuze literaire kritiek. Die is grotendeels weg, want verkoopt niet langer. En vervangen door het human interesstukje over schrijver, hoofdpersoon of uitgeversrel. Zo gaat het binnenkort eveneens met het laatste restje serieus beschouwend proza in de bladen. Daarvoor in de plaats komt het zo maar ondeugende kolommetje. Niet bedoeld voor meningsvorming, maar uitsluitend in de rol van zout en peper. Als toefje voor de smaak.

Camiel Hamans (1948) doceerde taalkunde aan de Universiteiten van Amsterdam, Leiden en Poznan. Hij was verder actief als journalist, redacteur en concertorganisator Hij is op dit moment directeur van de Anne Vondeling Stichting te Brussel, de organisatie die de PvdA-leden in het Europarlement ondersteunt.

Camiel Hamans
Pijler

Er is maar één belangrijk verschil tussen mens en dier. Bij stilte en stilstand voelen mensen zich ongemakkelijk en beginnen daarom te ouwehoeren. Dieren gaan gewoon door met wat ze deden en wachten in feite af tot er wat gebeurt. Dat is voor de mens niet genoeg. Hij wil zelf de aanstichter zijn van de toekomst en als dat niet mogelijk blijkt, toch op zijn minst commentaar geven op wat er had moeten plaatsvinden.

Dat is waarom de mensheid het essay heeft uitgevonden. Sommigen onder ons hebben er immers niet genoeg aan de lampen van het plafond te kletsen bij Scheltema. Zij voelen de intellectuele behoefte hun stamtafeldiepzinnigheid op papier te zetten. Fransen hebben daar erg veel last van, Polen ook. En het gaat dan meteen over de zin van het leven, de kwaliteit van relaties of het nut van de beschaving. Bij voorkeur in veel termen Derrida. Maar ook de oudere Nederlander kon er wat van, voorzover hij zichzelf tenminste een denker achtte. Bij hem, gelukkig, nauwelijks *rive gauche*, maar of een dot Nietzsche en Heidegger nu zoveel beter is, mag ook betwijfeld worden.

Gelukkig is die tijd van het verheven gezwam zo goed als verdwenen. Er zijn helaas nog een paar reservaten, maar de enkele toerist die zich in die goed van de beschaafde wereld afgerasterde gebieden waagt, wordt simpelweg opgegeven. Aan zijn geestelijke gezondheid mankeerde al wat, anders had die scherpslijperige wereld nooit aantrekkingskracht op hem gehad.

Het essay is uit de oude doos, toen vaders nog op verheven wijze hun geestelijke superioriteit trachtten te bewijzen en op die wijze meenden te kunnen aangeven hoe er gedacht behoorde te worden. Gezag is uit. Dat wordt bestreden. Dus gaat het nu om tegen-deschenenschopperij. Het slimste en brutaalste jochie of meissie uit de klas stelt een gedurfde vraag of trekt hardop een stelling in twijfel. Dit in de hoop mees of juf onderuit te halen. In geschreven vorm heet dit een column, maar het blijft, mits goed gedaan, een onverwachte greep in de ballen door een kennis aan de periferie van het vriendenclubje. Op dit genre drijft vandaag de Nederlandse letterkunde en journalistiek, maar dat spreekt eigenlijk vanzelf. Vroeger heetten die stukjes *entrefiletjes*, dus ‘tussen de lijntjes’. Aan die vastgeroeste kaders heeft het *cursiefje* zich ontworsteld, op dwarse wijze, zoals het woord aangeeft, en het eindigt als *column*, steunpilaar en pijler van de moderne beschaving. Zuil waarop de tempel van de religie der tegendraadsheid rust.

Bzzlletin
Proza

Het bittere geluk van het denken
Over *Vrij uitzicht*, essays van Willem Brakman

Willem Brakman is natuurlijk in de eerste plaats romancier. Hij schreef naast verhalen en een zestal novellen meer dan dertig romans, maar tussen al dit verhalend werk schemeren ook enkele essaybundels: *Over het monster van Frankenstein* (1976, uitgegeven samen met de meer dan prachtige novelle *Glubkes oordeel*), *Een wak in het kroos* (1983), *De jojo van de lezer* (1985) en recent verscheen: *Vrij uitzicht*.

De vroegere essaybundels werpen een sterk autobiografisch licht op het overige werk van Brakman, omdat ze ingaan op 'oerbeelden' en 'oerherinneringen' die zijn vertellende werk in hoge mate gevoed hebben en die bij lezers van zijn werk bekend zijn: de begrafenis van Opoe Breure, de kaarsbleke, dode koningin Astrid van België (men leze *Een wak in het kroos*) om er maar enkele te noemen. Weliswaar gebeurt dit in *Vrij uitzicht* ook en wordt er evenals in *De jojo van de lezer* uitvoerig ingegaan op Brakmans favoriete en hem ongetwijfeld vormende auteurs als Mann, Huxley, Adorno, Benjamin, Kafka, Proust en Sterne, maar het lijkt erop dat de titel van de bundel te beschouwen is als een opmaat voor een blik die de schrijver buiten dit hem zo vertrouwde universum brengt.

In *Vrij uitzicht* noteert Brakman: 'Hoe langer hoe meer is schrijven voor mij herinneren en daarmee een surrogaat voor leven.' Hoewel hij aan het geciteerde fragment een sombere redenering vastknoopt die erop neerkomt dat buiten het schrijven geen zin gevonden kan worden, omdat het zoekende schrijven of het schrijvende zoeken naar een 'voelbare leegte' leidt, verbindt hij elders op twee plaatsen (p.40 en p.226) herinneren met 'het voorafgaande' en 'het komende'. De herinnering is de sleutel, zegt hij:

> De mens heeft voor zijn beleving drie dingen nodig: hij moet ernaar toeleven, het beleven en erop terugkijken. Pas als hij het zich herinnert, kan hij zeggen: 'Nou heb ik iets beleefd en dat is afgerond, het is mijn geestelijk eigendom geworden.' Dat gaat op voor heel belangrijke gebeurtenissen. Het is een wezenlijke trek van de werkelijkheid, dat de tijd erin verwerkt moet worden.[1]

Met deze formulering legt Brakman één van de bronnen van zijn *gehele* schrijverschap bloot als verwerking van herinneringen, maar hij zegt er tevens iets specifieks mee over zijn essays. Zijn 'denken op papier' maakt dat hij zich de eerder genoemde schrijvers en de op hun werk gebaseerde inzichten kan toe-eigenen. In het als voorwoord te beschouwen mini-essay 'Het uitzicht' beschrijft Brakman zich Vestdijkiaans als 'een ziener': 'mij is gegeven de zich verdiepende blik, het oog voor het vreemde in het overbekende, de schoonheid van het alledaagse, voor mij geen over het hoofd zien'. Voorwaar een weinig bescheiden zelftypering die echter, gezien het onderhavige werk, niet minder waar is. Brakman erkent echter ook gul dat de

1 Naar aanleiding van Prousts Albertinedelen merkt Brakman dan ook op dat 'de vrouw' in het werk van Proust nauwelijks of geen realiteit bezit, maar staat voor. de tijd.

schrijver gebruikt maakt ‘van onzuivere middelen, onjuistheden en gewaagde opvattingen [...] met het oogmerk het bereiken van juiste resultaten’. Mogen deze formuleringen nog voornamelijk opgeld doen voor zijn verhalende werk, Brakman is niet te beroerd in deze bundel verschillende keren zijn visitekaartje exclusief als essayist af te geven. Zo verzoekt hij zijn publiek onomwonden de

essayist te gedenken ‘die zich tussen de wetenschappen, de filosofie en de kunst beweegt en deze zo mogelijk tegen elkaar uitspeelt, bijvoorbeeld de filosoof doet huiveren maar de wetenschapper doet glimmen bij het dictum dat het essay het vergankelijke niet zozeer wil vereeuwigen als wel de vergankelijkheid aantonen van dat wat voor eeuwig wordt aangezien’. Het zal niemand verwonderen dat *Vrij uitzicht* bijna uitsluitend proeven van deze poëtica bevat, de kruisbestuiving tussen wetenschap, filosofie en kunst is welhaast thematisch te noemen.

Het is blijkbaar juist deze kruisbestuiving die de motor van Brakmans essayistiek is, want wellicht is het verhalende gebruik van ‘onzuivere’ middelen om tot een inzicht te komen zijn meest geëigende vorm. Toch is het navolgende citaat over Brakmans geestelijk leidsman in de filosofie, Adorno, volop van kracht voor zijn eigen essayistische werk:

> Geen vorm is voor het denken van Adorno [men leze hier dus voor de gelegenheid: Brakman, RE] meer geëigend dan de essayistische, het doorbreken van de façade van het oppervlak, om te laten zien wat daaronder aan objectiviteit verborgen is en dat tot in de kleinste hoeken, zoals het onthullen van de al danig digitaal denkende mens die dwangmatig zijn autoportier dichtdondert omdat zijn denken er een geworden is van of open, of dicht en het gevoel voor nuance heeft verloren, zoals het wat zachter dichtdoen ‘voor de buren...’ Het is een schrijven met de inzet van het eigene als instrument, met de pikante verhouding tussen kunst en wetenschap. Het is een denken dat zich niet oeverloos aan de flonker van de taal kan overgeven, maar op de beste momenten weer wel [...].

Van een schrijver die beweert ‘chapeau claque, slobkousen, paardenleed en cotelettes, op alle andere plaatsen ben ik een vreemde,’ is het op zijn minst opvallend dat de inzet van het eigene in deze bundel leidt tot een buitengewoon scherp oog voor de huidige tijdgeest. Het ligt in de verwachting dat zo'n schrijver uitsluitend zou zwelgen in zijn ‘heimwee naar een gestorven epoche’. Daar staat natuurlijk tegenover dat zijn heimwee voortkomt uit onvrede met hedendaagse maatschappelijke ontwikkelingen.

Al in het eerste essay - naar aanleiding van Vestdijks De *hotelier doet niet meer mee* - introduceert Brakman zijn, in de loop van het boek thematisch blijkende afkeer van een hedendaags fenomeen. Zijn cultuurkritiek richt zich op de verwoestende Titaan van *de massa*, die, aldus Brakman,

> durend aaneengesmeed wordt [...] door de reclame, waarvan de vervoerde, licht waanzinnige taal al te denken geeft, de mode (aangeprezen als de veranderbaarheid van de mens maar onder de steeds sterkere verdenking van karakterloosheid), het publiekelijk uitwisselen en daardoor vernietigen van intimiteiten, de almacht van het beeld en de hiermee overeenkomende onmacht tot abstraheren, de seks, de hausse in biografieën (liever de vent dan zijn vorm), de welhaast goddelijke alomtegenwoordigheid der media, de *déluge* aan boeken die van het echte lezen verlost, de sport, het toerisme, de denunciatie, de file, de kunstindustrie als het produceren, reproduceren en het verspreiden van kunst tegelijk met de behoefte eraan, een autonome,

> alles doordringende en kristalliserende rationaliteit en het hoge, hoge tempo van dit alles.

Hij merkt cynisch op dat Carry van Bruggen nog kon schrijven: ‘Er is geen ander zijn dan anders zijn,’ maar dat alles nu convergeert naar: Er is geen ander zijn dan als anderen zijn.

In verschillende essays wijst Brakman op de economie die achter deze massaliteit schuilt en hij zou geen literator zijn als hij niet zou betogen tégen de ontwikkeling van de kunst tot kunstindustrie. De lezer in de ouderwetse betekenis van het woord bestaat bijna niet meer, hij vertegenwoordigt nu slechts de dreiging van het aantal. Brakman stelt onbarmhartig vast:

> Wie de déluge (ach, werd er beter gelezen, en zou er minder worden geschreven...) aan boeken en dat wil dus zeggen biografieën en debuten in ogenschouw neemt, kan letterlijk zien, horen en ruiken hoe de huidige cultuur er een geworden is waarin het lezen de omzet in hoge mate hindert en daarom krachtig in regie is genomen: sterrendom, boek van de week, genie van de maand, de doorbraak van X, het 'gemaakt' hebben van Y, zo raadselachtig als natuurfenomenen en niet te vergeten het prijzenbeleid dat velen prijst maar nauwelijks meer onderscheidt. Massa is kit, cohesie, klomp en klont, zij denkt niet maar weegt, drukt, verdrukt, onderdrukt, dreigt.

Tegenover het afgestompte kritische bewustzijn van deze massa die kleine ervaringen opdoet aan grote gebeurtenissen stelt Brakman de schrijver die grote ervaringen opdoet aan kleinigheden en naar toe-eigening en verwerking daarvan zoekt in taal. Hij citeert Heidegger: 'Wie naar het juiste woord zoekt staat in de ruimte van de taal. We dan het juiste woord vindt, staat in de vreugde der literatuur.'

Elders noteert hij: 'Wie geen taal heeft, wandelt in duisternis.' Dat mag zo zijn, maar Brakman heeft véél taal en de 'duisternis' wordt er niet minder om - in die zin schrijft hij essays in de ware zin van het woord: hij *probeert* een weg in de duisternis te vinden. 'Het licht' dat zijn pogen verspreidt is een schuinvallend licht wanneer het gaat om kunstervaringen: hij laat het ongrijpbare van de kunstervaring geheel bestaan en hij belijdt het deficit van de essayistische taal volkomen:

> Welke concrete analyse men ook afstuurt op een kunstwerk dat deze naam met ere draagt, nooit bereikt men het punt waar het werk geheel in de begrippen der analyse opgaat. Dat is het bijzondere van de kunst, de weigering van het werk om geheel in het algemene te verdwijnen, in het gruwelijke 'zo is het'.

Met de 'zuivere' middelen van de essayistische taal is het laatste woord over het met 'onzuivere' middelen, maar met ere bereikte resultaat van het kunstwerk niet te zeggen, want volgens Brakman toont de kunst wat zij niet zeggen kan en zijn conclusie luidt dan ook dat de zin van het polyinterpretabele het opschuiven is van het verdoemelijke 'zo is het' tot het uiterste. Dat is wat hij essay na essay dan ook doet: met allerlei inzichten 'het definitieve inzicht' (als dat al zou bestaan) voor zich uitschuiven. Het neemt voor hem in dat hij daarbij het raadsel van het kunstwerk zoveel mogelijk wil laten bestaan. Hij schouwt, schouwt diep, omspeelt, maar laat aan de lezer over.

Willem Brakman is vanwege zijn scherpe tekening van en kritiek op de massale hedendaagse ontwikkelingen te beschouwen als een cultuurpessimist. Zijn taal laat hem regelmatig de duisternis (van de massa waarin de mens zichzelf is kwijtgeraakt) ontdekken. Desalniettemin bestaat zijn sombere visie niet uitsluitend uit ressentiment en is deze verpakt in een uiterst vitaal taalgebruik. Brakmans stijl[2] is om te smullen

2 In de vreugde der literatuur

> De vader [...] bezat het gevoelsleven van een dukdalf. (p 36)
> Welhaast een gelijkenis van een gelijkenis en zo bekend dat het verbaast dat er nog geen musical van gemaakt is. (p 39)

en hij grossiert in beeldende metaforen en opsommingen[3], de taal van het brede armgebaar, die zijn onderwerpen omspelen, op zoek zijn naar een kern (‘zo is het’) om in één keer duidelijk te maken dat die ternauwernood te vinden is, zodat het gevreesde ‘zo is het’ opnieuw onbereikbaar wordt. Sommige opsommingen zijn opgebouwd als een climax alsof Brakman Adorno's visie op de psychoanalyse - dat die alleen juist is in haar overdrijvingen - incorporeert. Daarnaast functioneren veel enumeraties ontregelend of humoristisch, want ondanks alle inhoudelijke ernst valt er door Brakmans taalbrille zéér veel te lachen (men leze de voetnoten). Wat doen

> Deraillementen als die van mevrouw Stohr, die voorstelt aan een graf *Erotica* van Beethoven te spelen, wegen zwaar als een notering aan de beurs. (p.62)
> Verder *Mandarijnen op zwavelzuur* dat ik mij herinner te hebben samengevat als vrucht op eigen sap (p.74)
> Uw taal schiet echter tekort, gaat mank, doet denken aan een tenor die voortdurend in de weer is met de hoge c (p.80)
> Nooit heb ik dat oorspronkelijk licht meer vergeten, de bijbel heeft het er ietwat stamelend over ... (p 180)
> Et cetera.

3 Opsommingen, een kleine bloemlezing.

> Men kan zich echter nog een denken voorstellen waarbij de werkelijkheid steeds meer van rationaliteit wordt doortrokken en dat tegelijk het voor de begrippen ondoordringbare, 't spontane, impulsieve, driftmatige, onvoorziene en nieuwe voor de blik vrijmaakt zonder enige behoefte dit als minderwaardig te beschouwen of met hoon te overladen (p. 15)
> Het hele werk van Proust ontstijgt aan een koekje bij de thee, en openbaart niet minder dan het geluk het gemis ervan, een samenzwering van lust, leven, last en zin. (p 35)
> Taal als kwetsende distantie, een instrumenteel denken, dat van het abstraheren, van tabel, formulier, enquête, (p.37)
> Het is het donkere gevoel van een fundamenteel tekort, het zich melden van een nog ongesproken taal, die over mond, aars, oor, oog en genitaal is gegaan. Een afgekapt begeren, het spellen van de eenvoudigste functies, het in zich op willen nemen, uitschelden, het instellen van horen en zien, de afwezigheid van de geliefde andere. (p.46)
> De aftocht der goden, de dood van God, het falende en verbleekte heilige, de ondergang van het individu, dat zijn maar metaforen voor een gat, een leegte. (p.46)
>
> In die hoek zou ik zonder aarzelen de grote ontstemden plaatsen, zoals Hamlet, Don Quichot, Oblomov, Byron en Jacques Bloem, en wat mijzelf betreft heb ik genoeg weet van ochtendgrauw, avondondergang, helhete zomermiddagen en verlaten perrons om deze namen met reverentie te noemen. (p.60)
> De ziekten van nu zijn harder, technischer, concreter, zakelijk: tumor, virus, hartklacht, maar toen lag de ziekte dicht bij de geest. Geest... de ouderen onder u zullen zich dat begrip nog wel kunnen herinneren, dat wollig samenspel van pneuma, spiritus, nous, animus, mens, lucht, wind, ether, zucht, adem. (p.70)
> Bedoeld is hier de ratatouille van restanten die alle terugwijzen naar zoiets als oorsprong, voorgeschiedenis bijgeloof, gebedsgenezing, feodale resten zoals monarchie, bizarre sekten, kerk, zondebok, wondergeloof, bovennatuur, wraak, natuurmachten, cultus, magie, mythe, rassenhaat: het zich eens losgewrongen te hebben uit het moeras waaruit dit alles is ontstaan is een winst die men de massa mag toerekenen, (p. 101)
> Deze dichteres was een porseleinen vrouwtje, brekelijk van statuur, diep van innerlijk; in laden, kastjes en doosjes zamelde zij eieren, haarballen, takjes, steentjes, toverwoord en vogelschrei (p.191)
> Et cetera

bijvoorbeeld ‘mestbesmeurde varkenspootjes’ tussen ‘een atoomcentrale’ en ‘de ruimtevaart’?

Hoewel Brakman het definitieve inzicht op wil blijven schuiven - het zou immers het eindpunt van het denken en van het schrijven betekenen - staat *Vrij uitzicht* bol van de aforismen[4]: prikkelende apodictische uitspraken die even een definitieve waarheid lijken te formuleren, maar Brakman blijft zichzelf trouw en stelt:

4. Aforismen, een kleine bloemlezing

> Er bestaat geen opgewekte kunst, wel humoristische maar geen opgewekte, haar wezen is klacht en aanklacht en dan is men bij Tsjechov aan het juiste adres (p 69)
>
> Maar helderheid hoeft het raadselachtige in het geheel niet buiten te sluiten, (p.76)
>
> Nurks was een beter mens dan Hildebrand. (p 77)
> Kunst is het laatste refugium, de vrijheid van de geest contra de dwang der feiten en zonder vrijheid is kritiek niet mogelijk. (p.77, 78)
> Werkelijk denken begint precies op het punt waar men in staat is zichzelf onder kritiek te stellen. (p 78)
> Te denken de raadselen der taal te kennen is een waan, geloven ze te kunnen oplossen waanzin (p 80)
> De massa is algemene geldigheid als dwang, individualiteit daarentegen is het moment van distantie, van autonomie en daarmee van kritiek, met ander woorden de algemene geldigheid als vrijheid (p.90)
> Filosofie duidt, de wetenschap verklaart, maar de kunst toont en wel wat zij niet zeggen kan. (p 94)
> Nee, de droom is geen kunstwerk, wel de goudschat in de nacht po (p.147)
> Et cetera.

> Het aforisme is niet zonder twijfel, wil dat ook niet zijn, werkelijkheid en aforisme dekken elkaar, het is een denken in fragmenten omdat de realiteit gebroken is, dialectisch discontinu, doorregen met tegenspraak.

Het aforisme is geen eindpunt, maar ‘voert daarheen waar het aan zichzelf ontsnapt en er een licht kiert onder de gesloten deur’. Die gesloten deur lijkt me een variant op de poort uit de parabel van de *Türhüter* uit *Der Prozess* van Kafka, waar Brakman met verschillende interpretatiemogelijkheden omheen cirkelt. Wanneer een man een leven lang tevergeefs om toestemming heeft gevraagd ‘de poort’ te mogen betreden, wil hij weten waarom er zich eigenlijk niemand anders heeft gemeld. De poortwachter antwoordt dat ‘de poort’ uitsluitend voor hem bedoeld was. De stap dóór de poort is het einde van alles, die man voor de poort is een afschaduwing van Brakman, essayist. Of is die poortwachter Brakman zelf en staat de lezer voor de poort? Of is Brakman als lezer van illustere voorgangers en als schrijver beide? Zo zou het kunnen zijn: men heeft een leven lang uitzicht op ‘de poort’ en soms kiert er wat licht onder de gesloten deur. Dat is: uitzicht met veel inzicht, dat niet gemist wil worden.

Willem Brakman, *Vrij uitzicht, essays*. Querido, Amsterdam, 2001.

RON ELSHOUT

Bzzlletin
Poezie

Gelogen waarheden, ware leugens
Over *Bekentenissen van een pseudomaan* van Joost Zwagerman

In 1987 debuteerde de dichter Joost Zwagerman met *Langs de doofpot*, waarin een pleidooi te vinden was voor poëzie die ‘stroomt’, ‘woekert’ en ‘gist’, zonder echter zelf écht van de grond te komen: de nagestreefde exuberantie wilde niet zingen en maakte, ondanks de inzet, een cerebrale indruk.

In De *ziekte van jij* ‘kotste’ Zwagerman zijn ‘overvolle goocheldoos van al te zinverrukte zinnen’ leeg in een poging de geschiedenis van een liefdeshartstocht bijeen te dichten, maar ook deze bundel leek een (in de woorden van de dichter zelf) ‘kermistent van woorden’ waarin de dichter assonerend, allitererend, inversief en experimenteel beurtelings slaagde en ongelooflijk uit de bocht vloog.

Nu, dertien jaar later, verschijnt *Bekentenissen van een pseudomaan*, een bundel die op verschillende manieren een voortzetting is van Zwagermans vorige bundels en de daarin ingenomen (poëticale) standpunten. Al in *Langs de doofpot* vindt men de woorden ‘geveinsd’, ‘speelde’ en ‘doe ik alsof’. ‘Pseudomaan is de verhevigde vorm van pseudoloog, iemand met de onweerstaanbare neiging om gefantaseerde belevenissen als waar te vertellen. Zijn “bekentenissen” zijn dus leugens en als dat een relativering van de poëzie (en in engere zin van Zwagermans poëzie) moet inhouden, dan is die aan mij niet besteed. Het mag dan anno nu gemeengoed zijn dat een (laat staan de) waarheid niet bestaat, maar Bertus Aafjes’ adagium ‘dichters liegen de waarheid’ levert een heel ander mij beter bevallend uitgangspunt. Uitgangspunt - ik heb het hier dus uitdrukkelijk *niet* over de poëtische kwaliteit van de gedichten. Religieuze, maatschappelijke, filosofische en literaire ‘waarheden’ c.q. ‘kernen’ worden als nietbestaand beschouwd. Daar kan men zich bij neerleggen, of er, zoals Zwagerman, in meegaan - ik geef de voorkeur aan poëzie die naar die kern(en) blijft zoeken, desnoods in de wetenschap dat die niet bestaat (bestaan). Daniël Robberechts schreef in *De grote schaamlippen* (hier geciteerd via Jeroen Brouwers) dat hij ‘niet aan de bekoring [zou] weerstaan om te proberen die zo duizelingwekkend eenvoudige werkelijkheid met woorden te benaderen, ondanks dat [hij] leefde in het besef dat wij werkelijkheidshalve maar één enkel verhaal kunnen vertellen: het onze’. Met de vrijblijvendheid van sommige postmoderne ‘opvattingen’ kan ik mij maar moeilijk verenigen, blijkbaar. Waar Joost Zwagerman in ‘Zeven joosten’ schrijft ‘alle samen zijn we niemandsland’ zou ik graag gezien hebben dat hij dat niemandsland exploreerde.

In de afdeling ‘Collega's’ herneemt Zwagerman als pseudomaan het werk van een elftal dichters. De strekking daarvan blijft me echter onduidelijk. Zijn het pastiches, imitaties, pogingen tot aemulatio? Wat wil hij als hij in K. Schippers' ‘Als je goed / om je heen kijkt / zie je dat alles / gekleurd is’, het één-na-laatste woord vervangt door ‘gebeurd’ en er ‘postmodern’ bovenzet? Het postmoderne gedachtegoed typeren, dan wel bekritiseren? Een postmoderne vermoeidheid uitdrukken? Het gedichtje van Schippers parodiëren? Wat is de strekking van een herneming van het door Faverey toegepaste procédé in ‘Chrysanten, roeiers’ door middel van een regel uit een

smartlap? ‘Wacht / op de man / die weet / dat de vlam / van de kaars / voor het raam / in de nacht /niet brandt/als de vlam / van de kaars / voor het raam / in de nacht [...]’ Nog los van de vorm die niet ‘klopt’ met de vormgeving van Favereys gedicht(en), maar eerder doet denken aan

de graatmagere vormgeving van Jules Deelders gedichten: wordt Favereys vaststelling, dat een formulering met dezelfde woorden in een andere volgorde ‘niet hetzelfde’ is, er door weerlegd? Wat is de zin van de debunking herschepping van Koplands klassieker ‘Jonge sla’ (die overigens niet eens geheel in zijn tegendeel wordt omgezet)? Waarom anderhalve bladzijde imitatie-Claus eindigend met de flauw op dichten en neuken slaande woordspeling dat hij het nooit zo kan als ‘hugo fucking claus’? Allemaal bepaald geen ‘klare taal om in te bijten’.

Dit alles wil niet zeggen dat er géén goede gedichten in de bundel te vinden zijn, maar geheel volgens zijn in ‘Het juk van het grote niets’ (*de Volkskrant*, 6-11-1987) geformuleerde poëtica, vandaliseert hij zijn eigen poëzie nogal eens, soms door overbodige toevoegingen, meestal flauwe woordspelingen: ‘niets dan factor 6 achter je ellebogen’ roept een bijbetekenis op die in het gedicht niet ter zake doet. Door geforceerde ellipsen: ‘Ik beloof plechtig dat ik de belofte van de camera’, ‘niemand die nog iets om handen’, ‘keek ik wel uit om te bekennen dat ik getallenmoe’. Soms grossiert hij ineens in neologismen die een gezochte indruk maken: ‘schoongemorst, opgezeefd en leeggevuld’ en de woordspelige contaminaties zijn met handenvol uit de bundel te plukken: ‘als ik de radio iets harder van je leen’, ‘jij stilt mee’, ‘een zaak van leven en niemand’, genageld vijl je de tonen', ‘ik amuseer je het hof’. Formuleringen die het wellicht goed zouden doen in een cabareteske omgeving, maar die hier een nogal gekunstelde indruk maken.

Opvallend genoeg staan de best gelukte gedichten in de afdeling ‘Uit!’ Ze hebben, in flagrante tegenspraak met de vrijblijvende en gefantaseerde belevenissen van de pseudomaan, een maatschappijkritische toon en drijven de spot met hedendaagse verschijnselen als het feit dat het in Nederland nooit meer ergens helemaal donker is, de diefstal van een tasje door een junk (hetgeen ironisch genoeg het leven redt van de voormalige eigenaresse), de terreur van verzekeringsagenten, de idiotie van ‘een dagje uit’ en de verwording van Bergen (Noord-Holland) van kunstenaarsdorp tot een ‘stremsel van olie en roomijs’ voor ‘het Faktor 10-publiek’.

Zelden komt Zwagerman tot zingen à la (de Bergense!) Lucebert, maar dat alles is al gebeurd en blijkbaar gaat het hem daar ook niet om. Toch vind ik Zwagerman - als dichter - op zijn best als hij minder lawaaiig vandalistisch schrijft en zijn taalcapriolen achterwege laat. Ten bewijze daarvan het - alweer: ironisch genoeg - in de afdeling ‘Pseudomania’ gepubliceerde gedicht over een vrouw die gevangen is in haar slapeloosheid. De dichter laat haar vervolgens ternauwernood aan haar eigen fantasie ontsnappen en schept een zuiver portret, hij liegt hier een waarheid, om van wakker te liggen:

Zonder titel

Ze wenst te slapen en daarna te weten dat ze slaapt.
Lukt het niet en geen mogadon in huis,
dan denkt zij zich museumstuk en ingelijst.

Kussen opgeschud, tevoorschijn uit wit laken
zitliggend als naamloos naakt tijdens déjeuner sur
l'herbe.
Drommen aan de grasstee, af en toe een gids,
nachtlamp de suppoost - ne touchez pas, noli me
tangere.

Slapeloos geschiedenis, zachter zij en ogen groter
dan alle vrouwen van veelkantig Avignon.

Het wachten is op die haar schendt, een kerf,
schandaal, alarmsignaal, de lakens van zich afgetrapt,
de inlijsting verlaten. Naakt de trap afdalend
bereidt ze zich voor op warme melk met honing
waarvan ze weet dat het ook nu niet helpen zal
en eindigt in het witte licht van de open ijskast
waar ze zich in langverwachte slaap zal eten,
op de rug gezien, zonder wil en zonder weten.

Ik verschans mij als Reynaert in Malpertuus
Over *Strombolicchio Uit de smidse van Vulcanus* en *Santander Ontboezemingen in het vossenvel* van Peter Holvoet-Hanssen.

'Er zijn, voor wie dat wil, wel "motieven" te vinden, maar de lijntjes die ze uitzetten, lopen stuk voor stuk dood. Het lijkt erop dat de dichter probeert te ontsnappen aan het dwangbuis van de gebruikelijke structuren, alsof hij het kinderlijke perspectief, waarin we de werkelijkheid moeiteloos naar onze hand kunnen zetten, wil heroveren,' schreef ik n.a.v. *Dwangbuis van Houdini* (1998) van Peter Holvoet-Hanssen (*BULLETIN* 270, december 1999).

Inmiddels verscheen *Strombolicchio Uit de smidse van Vulcanus* en maakte *Santander Ontboezemingen in het vossenvel* het drieluik compleet. Het woord 'drieluik' is hier een bewuste keuze, want de bundels hangen nauw samen. *Strombolicchio gaat*, hoewel later gepubliceerd, als het ware vooraf aan *Dwangbuis*, terwijl déze bundel *Santander*, inclusief het letterlijke einde daarvan, al aankondigt op pagina 31. Wie nu denkt dat met de completering van het drieluik alles *eenduidig* op zijn plaats valt, komt echter bedrogen uit, maar de contouren van een visie op leven en poëzie is er wel uit op te maken.

De poëzie van Holvoet-Hanssen is wellicht nog het beste te vergelijken met vuurwerk: het wordt ontstoken, waaiert uiteen, spat in schoonheid uit elkaar en soms licht daarbij het onderliggende landschap, vanwaar het gelanceerd werd, éven op. Sommige gedichten van Holvoet-Hanssen doen op het eerste gezicht denken aan continu volgehouden *cadavres exquis*, stukken tekst geleverd door onafhankelijk van elkaar opererende personen. Zijn taal is caleidoscopisch, zijn poëzie in *Strombolicchio* is een amalgaam van zeeroversromantiek, mythologieën, sprookjes, kinderliedjes, popsongs, waarin west oost wordt (p.15), noord zuid (p.26), overgevoelig ijskoud (p.44) en goed kwaad (p.49), kortom: 'het vossenlied [zo neemt hij alvast een voorschot op de laatste bundel] is geen rusthuismuzak. Het gnuift en snuift in wel en / wee, het viert en troost. [...]'. Terecht zegt hij in dezelfde tekst: 'Elk aanknopingspunt helpt,' want, zoals ónder het vuurwerk soms het landschap oplicht, wordt ín de poëzie, 'in de kijkgaten tussen je versregels', zoals de dichter dat zelf noemt, van alles zichtbaar. Zo zijn in *Strombolicchio* verschillende regels te vinden die Holvoets poëtische opvattingen verhelderen: 'Ik breek mij af, bouw mij op. / Overstag en overkop.' Elders gebruikt hij het begrip 'salto mortale'. [...] Hij roept: 'Avanti. Van lava tot spumanti'. Hij roept op: 'Verruim de einder. Tot de vijfde dimensie'. Hij is erop uit 'de geslepen dynamiek der tuimelaars [te] betrachten' en schrijft 'droomarabesken' in de wetenschap 'het ultieme gedicht kun je niet schrijven, wel beleven'.

Na het bezoek aan de onder(water)wereld in de eerste afdeling van *Strombolicchio* lijkt 'Het kapersnest', zowel een afdeling van de bundel als een gedicht, een dichterlijke thuiskomst:

> Villa Roza bestaat bij de gratie van onze winterdromen
> de kapersvlag, het glooiend veld met grote lindebomen
> champagne in het bad, in de zomer dutten in onze dubbele
> hangmat en de cascadeurs die zich een ongeluk spelen
>
> Wil je iets echt, spring dan van de plecht want

naweeën
slopen verwachtingen en de zeis maait het koren
als je *le quattro stagioni* zou moeten horen - leven
is gisten tot de kruik vergeven is of vergoten

[...]

Het motief van het kapersnest is daarmee een voorafschaduwing van *Santander*, waarin ‘een opgejaagde vos’ niet alleen gedichten met en voor zijn geliefde schrijft, maar er vooral op uit lijkt met in die verzen een toevluchtsoord te creëren, zoals Reynaert dat weleer had met zijn Malpertuus. ‘Nest, bekleed met uitgelezen ver-

zen voor mijn liefste,' noemt hij dat. De Reynaertachtige taalanarchie wordt ingezet tegen de buitenwereld waarin 'keer op keer' 'Solferino's 'voorkomen. Solferino verwijst, blijkens een aantekening achterin de bundel, naar de moord op 25.000 inwoners van Beziers die door een pauselijk bevelhebber allemaal vermoord werden, omdat de katholieke bevolking de katharen niet wilde uitleveren. Vond dit nog plaats in 1207, in 1999 [prevelt] [grootmoeder] 'in de kruiwagen' 'op de vlucht van Pristina naar Neprosteno' en in Kosovoska vinden we 'een uiteengereten moeder', 'een kind als pleepapier' en 'een ex-gezinshoofd met een uitgeholde romp'.

Volkomen terecht merkt hetzelfde gedicht op 'vrijblijvend is dit wijsje niet', de poëzie en de liefde worden ingezet tegen de verschrikkingen. De geliefde vraagt - en niet voor niets -: 'Zie bodemloos verdriet, gat in de bakermat. / Schrijf toch dat liefde wint - als dat geen statement is' en: 'Kom naar beneden, fliereﬂuiter - deugniet, zing een lied / dat ondanks alles lustig klinkt en ringelingelingt'.

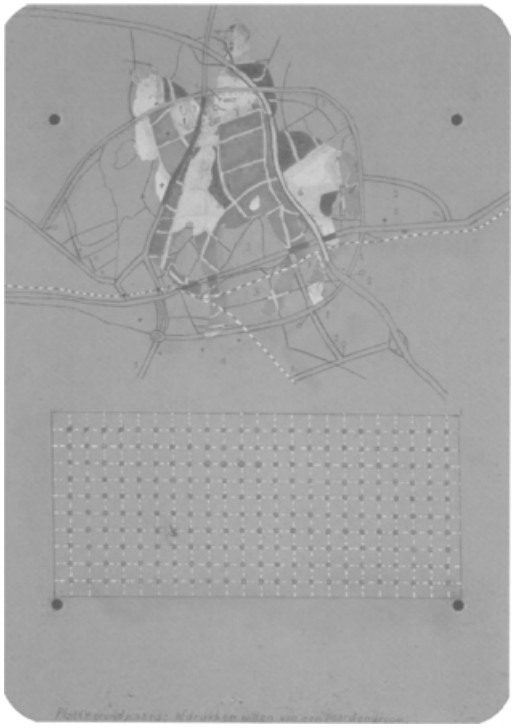
'Ondanks alles' - dát maakt deze vossenliederen alles behalve vrijblijvend; de vossenburcht van de poëzie wordt ingezet tegen gruwelijke werkelijkheden ('escalatie van geweld') en haalt deze - haars ondanks - tegelijkertijd binnen: 'zo schuilt in de hemel de hel'.

De derde bundel maakt de cirkel rond. In de eerst bundel ging de geest uit de fles in *Strombolicchio* 'landen [wij] op de rots in de branding', *Santander* lijkt geschreven om deze reden: 'om noodweer te verdrijven luid ik deze klok'.

Joost Zwagerman, *Bekentenissen van* de *pseudomaan* Amsterdam, De Arbeiderspers 2001
Peter Holvoet-Hanssen, *Strombolicchio Uit de smidse van Vulcanus*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker 1999.
Peter Holvoet-Hanssen, *Santander Ontboezemingen in het vossenvel* Amsterdam, Prometheus 2001.

RON ELSHOUT

[Daarbuiten geen toegang voor ruiters I - Willem Broens]



Bzzlletin 281

Joost van den Vondel

Joost van den Vondel, ooit ‘de prins der dichters’ - maar tegenwoordig vergeten? BZZLLETIN vroeg Vondelkenners en -liefhebbers naar hun oordeel.

In dit nummer niet alleen aandacht voor de vraag naar de plaats van Vondel in de Nederlandstalige literatuur in het algemeen en in de literatuur van de Renaissance en barok in het bijzonder, en voor ‘de laatste *Gijsbrecht*’ en de Aktie Tomaat, maar vooral voor de betekenis van Vondel voor de literatuur anno 2002: wat vinden hedendaagse auteurs, critici en regisseurs van Vondel als dichter, satiricus, toneelschrijver en vertaler, en welke van zijn gedichten en toneelstukken hebben de tand des tijds doorstaan? Met interviews met Vondelkenners als Hans Croiset, en met bijdragen van o.m. Carel Alphenaar, Hafid Bouazza, Ron Elshout, Piet Gerbrandy, Camiel Hamans, Yves van Kempen, Pieter de Nijs en Marijke Spies.

ISBN 90 5501 909 7

[Nummer 281]

Voor de lezers
van de *redactie*

‘Drie eeuwen lang, tot aan de Tweede Wereldoorlog, is Vondel een icoon geweest. Hij functioneerde als morele standaard, maatschappelijk geweten en religieus oriëntatiepunt voor vrijwel alle Nederlanders, al was dat soms alleen maar in naam of met een enkele van de lagere school meegekregen dichtregel.’ Dat schrijft Marijke Spies in het openingsartikel van dit Vondelnummer over de plaats die de dichter in de loop der eeuwen heeft ingenomen in de Nederlandstalige literatuur.

Hoe bekend is intellectueel en lezend Nederland anno 2002 nog met het werk van Vondel, die in al die jaren liefhebbend maar soms ook wat gemakzuchtig werd aangeduid als ‘de prins der dichters’? Wie leest er zijn gedichten nog en wie speelt of ziet er zijn toneelstukken? En wat vinden hedendaagse auteurs, critici, dramaturgen en regisseurs van Vondels kwaliteiten als dichter, satiricus, toneelschrijver en vertaler?

BZZLLETIN vroeg voor dit nummer kenners en liefhebbers naar een oordeel over de plaats die Vondel inneemt in de Nederlandstalige (toneel)literatuur Dat leverde een gevarieerde serie aan antwoorden op, van onder meer regisseur Hans Croiset, van oudere én jongere dramaturgen als Carel Alphenaar, Guus Rekers en Tine Haze, van poëziekenners als Rein Bloem, Ron Elshout, Piet Gerbrandy en van neerlandici als Camiel Hamans, Yves van Kempen én Marijke Spies.

Als hommage aan Vondel, kampioen van de gelegenheidsgedichten, vroeg de redactie van BZZLLETIN bovendien enkele dichters, onder wie Maria Barnas, Jan Boerstoel, Huub Beurskens, Anne du Cloo, Ron Elshout en Lucas Hüsgen, om een gelegenheidsgedicht, waarin de lof van Amsterdam of van een andere stad wordt bezongen.

Joost van den Vondel
Op Amstelredam

Het Y en d'Aemstel voên de hooftstadt van Europe,
Gekroont tot Keizerin; des nabuurs steun en hope;
Amstelredam, die 't hooft verheft aan 's hemels as,
En schiet, op Plutoos borst, haar wortels door 't moerasch.
Wat watren worden niet beschaduwt van haar zeilen?
Op welcke marckten gaat zy niet haar waren veilen?
Wat volcken zietse niet beschijnen van de maan;
Zij die zelf wetten stelt den ganschen Oceaan?
Zij breit haar vleugels uit, door aanwas veler zielen,
En sleept de weerelt in, met overlade kielen
De welvaart stut haar Staat, zoo lang d'aanzienlijckheit
Des Raats gewetens dwanck zijn bozen wil ontzeit.

Marijke Spies

Nederlands vele Vondels
Vier eeuwen Vondelwaardering

Vondel is Nederlands grootste dichter, daar helpt geen moedertje lief aan. Niemand in ons taalgebied heeft zo'n omvangrijk en veelzijdig oeuvre van zo'n hoge en constante kwaliteit op zijn naam staan. Geen maatschappelijke gebeurtenis van enig belang in zijn tijd of hij schreef er wel een gedicht op, van de verovering van Den Bosch door Frederik Hendrik tot en met de tocht naar Chattam van De Ruyter, en van de - omstreden - oprichting van een standbeeld van Erasmus in Rotterdam tot en met de inwijding van het - eveneens omstreden - Amsterdamse stadhuis. Over de godsdiensttwisten, de terechtstelling van Van Oldenbarnevelt, het fanatisme van sommige dominees en de corruptie van vele regenten schreef hij hekeldichten van een felheid waarbij die van Van Deyssel bleek afsteken. En als dramaschrijver tilde hij niet alleen het Nederlandse toneel naar het niveau van de klassieken, maar schreef hij ook meer tragedies dan iemand anders en werden de meest succesrijke daarvan, zoals de *Gysbreght van Aemstel*, ook vaker opgevoerd dan welk stuk dan ook. Daarnaast schreef hij enkele omvangrijke leerdichten over centrale geloofspunten van de rooms-katholieke kerk, vertaalde hij de volledige weken van Vergilius, Ovidius en Horatius, en dichtte hij een eindeloze hoeveelheid geboorte-, verjaars-, lijk-, graf- en lofdichten, plus een groot aantal gedichten op schilderijen, beeldhouwwerken en gebouwen.

Maar wat hem bij dat alles toch vooral uniek maakt, is zijn taal. Hooft schrijft misschien soms lieflijker, Huygens pregnanter en Jeremias de Decker ontroerender, maar er is niemand - niet alleen in de zeventiende eeuw maar in alle eeuwen van ‘Hebban olla uogala’ tot en met ‘eenvouds verlichte wateren’ - die alle registers van het Nederlands met zoveel virtuositeit weet te hanteren als hij. Vondel heeft het Nederlands glans, glinstering en gloed gegeven, én vleugels. Het is die kwaliteit van zijn schrijverschap die hem in zijn eigen tijd de eretitel ‘prins der dichters’ heeft opgeleverd, want, zo schrijft zijn biograaf Geeraardt Brandt in 1682

> in hem zag men zaken uitblinken, die in geen van de Nederlandse dichters deze eeuw zo overvloedig in alle delen plaats hadden; dat was zuiverheid van taal, klaarheid en kortheid van zinuiting, kracht van redenering, rijkdom van aardige vondsten, en eindelijk [= ten slotte] zoetvloeiendheid met hoogdravendheid: twee dingen die zelden in 't dichten samengaan.

En ook nu nog wordt die rijkdom van taal herkend en bewonderd. Soms. Door een enkeling.

De grootste Nederlandse dichter

Drie eeuwen lang, tot aan de Tweede Wereldoorlog, is Vondel een icoon geweest. Hij functioneerde als morele standaard, maatschappelijk geweten en religieus oriëntatiepunt voor vrijwel alle Nederlanders, al was dat soms alleen maar in naam of met een enkele van de lagere school meegekregen dichtregel. Hij kon die functie hebben, omdat hij voor elke bevolkingsgroep - protestanten en katholieken, conservatieven, liberalen en socialisten - een andere, soms zelfs tegengestelde, waarde vertegenwoordigde. Maar voor allen gebeurde dat onder de alles overkoepelende noemer van dé grootste Nederlandse dichter. Geen wonder, dat er heel wat getouwrek, soms zelfs geruzie, om hem plaats vond.

Zowel de algemene bewondering als het geruzie begonnen al tijdens zijn leven. Tussen 1651 en 1660 verschenen er kort na elkaar ten minste zeven bloemlezingen van eigentijdse poëzie, een nieuw modeverschijnsel, dat zich bij mijn weten daarna ook niet meer heeft herhaald. De bundels variëren enigszins in ideologische kleur, maar vertonen over het geheel genomen een opvallende pluriformiteit van geloofsrichtingen: gereformeerden, remonstranten, doopsgezinden en zelfs katholieken staan hier broederlijk bijeen, ook in de afdelingen religieuze gedichten. Te midden van hen is Vondel - die in zijn jeugd dopers was, vervolgens sympathiseerde met de remonstranten en omstreeks 1641 overging naar de katholieke kerk - volstrekt prominent aanwezig.

Maar omstreeks diezelfde tijd leidde diezelfde overgang tot het katholicisme ook tot een aantal scheldpartijen die hun weerga niet hadden. Ze kwamen in eerste instantie niet eens van dominees, maar van lezers en collegaauteurs. Het begon in 1645 met venijnige parodieën op zijn katholieke gedichten, zo te zien van de hand van enkele calvinistisch georiënteerde Leidse studenten, die samen met weer parodieën op deze parodieën verschenen onder de titel *Der poëten vegtschool*. Daarna, in 1647, kwam Jacob Westerbaen, echtgenoot van de weduwe van de - eveneens terechtgestelde - zoon van Johan van Oldenbarnevelt, met een lang schimpdicht, *Kracht des geloofs*, tegen Vondels *Altaergeheimenissen*, diens eerste grote katholieke leerdicht. Nog datzelfde jaar brak de woede opnieuw los over zijn treurspel *Maria Stuart of gemartelde majesteit*, dat gaat over de katholieke Schotse vorstin die door Elisabeth I terechtgesteld was. Er verschenen verschillende contratragedies en een zekere Goudina van Weert riep zelfs op tot een boycot van de dichter in een berijmd pamflet, dat begint met de regel ‘Roeit uit,

o Amstelland, roeit uit het hoofd der guiten’.

Het opmerkelijke is, dat Vondel de enige rooms-katholieke auteur was wiens werk dergelijke reacties opriep. De verklaring lijkt me te zijn, dat hij toen al werd gezien als de grootste dichter van de Republiek. Zijn bekering had een schok teweeggebracht en dat niet in het minst omdat de katholieke kerk met zijn inquisitie werd beschouwd als de onderdrukker bij uitstek van de vrijheid van geloof, terwijl Vondel zich voordien juist had geprofileerd als een vurige bestrijder van iedere vorm van gewetensdwang. Had hij zich in 1629 in zijn *Zegezang* op Frederik Hendrik naar aanleiding van diens verovering van Den Bosch niet met zoveel woorden verzet tegen het fanatisme van sommige calvinistische dominees, die onmiddellijk hun slag hadden willen slaan in het katholieke Brabant? De regels dreunden ongetwijfeld nog velen in het hoofd:

> Maar vrijheid, handvest, wat is dit?
> Zijn 't enkel krachteloze klanken?
> Niet, niet, o edelste aller ranken [= Frederik Hendrik]!
> [...]
> Men maak' van 't christelijk geloof
> Geen plundering en zielenroof;
> Men onderdruk' geen vroom gewisse
> Met boeten en gevangenisse,
> Maar laat God rechter van 't gemoed.

Alle min of meer vrijzinnige groeperingen voelden zich na 1641 verraden, terwijl de calvinisten, die zo vaak om hun opvattingen door hem waren aangevallen, eindelijk hun gram konden halen.

Politisering

Twee eeuwen later zou Vondels katholicisme opnieuw een belangrijk punt worden, zij het dan vooral in positieve zin. In de tussenliggende tijd kreeg het beduidend minder aandacht. Voor katholieken bleven zijn grote stichtende werken belangrijke lectuur: de bezielde *Altaergeheimenissen* over de menswording en kruisdood van Jezus Christus, de veel filosofischer *Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst*, het epos *Joannes de boetgezant*, en *De heerlyckheit der kercke*, dat de geschiedenis van de kerk van Rome beschrijft. Anderen hadden eerder de neiging zijn katholicisme te negeren, te vergoelijken, of het toe te schrijven aan een zekere kinderlijke onnozelheid kunstenaars eigen, dan het scherp aan te vallen.

Voor iedereen bleef zijn werk het hoogtepunt vormen van de Nederlandse

literatuur. Niet onbekritiseerd: lang niet altijd gehoorzaamde hij immers de voorschriften van de klassieke poëtica en de regels van de Nederlandse grammatica, waaraan men in de eerste helft van de achttiende eeuw steeds meer ging hechten. Maar niettemin onovertroffen. Daarnaast representeerde hij, zo vanaf het midden van de achttiende eeuw, steeds meer hét voorbeeld van vaderlandse vrijheidszin.

De oude twisten tussen aanhangers van de in 1619 onthoofde Johan van Oldenbarnevelt - de 'staatsgezinden' - en die van prins Maurits - de 'prins-gezinden' - waren de hele zeventiende en eerste helft van de achttiende eeuw telkens weer opgevoerd. En telkens ook was Vondel daarbij ten tonele gebracht. Vooral tijdens het Tweede Stadhouderloze Tijdperk (1702-1747) was er herdruk op herdruk verschenen van zijn befaamde hekeldichten en de sleuteltragedie *Palamedes oft vermoorde onnooselheyd* [= onschuld], en was de *Palamedes* ook herhaaldelijk op de Amsterdamse Schouwburg gespeeld. Maar in de patriottentijd bereikte de politisering van Vondel een absoluut hoogtepunt.

Een centrale rol daarbij speelde de Santhorsterkring, genoemd naar de buitenplaats Santhorst bij Wassenaar van de Amsterdamse hoogleraar Petrus Burmannus II. Burmannus en zijn vrienden en vriendinnen hingen de aan hun tijd aangepaste 'Loevesteinse' - naar het slot waar zoveel staatsgezinden gevangen gezeten hadden - ideeën aan van Van Oldenbarnevelt, Hugo de Groot, Johan de Witt c.s. Dat wil zeggen dat ze tegen Oranje waren en tegen de orthodoxe calvinistische predikanten, en voor de 'ware vrijheid' (wat dat ook zijn mocht). In 1771 werden bij een bijeenkomst ter herdenking van de dood van Johan van Oldenbarnevelt twee door Burmannus in het Latijn vertaalde gedichten van Vondel voorgedragen: *Het stockske van Joan van Oldenbarnevelt, vader des vaderlants* en *Jaergetyde van wylen de heer Joan van Oldenbarnevelt, vader des vaderlants*. Naar verluidt was de stok zelf ook bij de plechtigheid aanwezig.

Hoe dat laatste ook zij, een rel werd het. Toen de vertaalde gedichten gepubliceerd werden, volgde er een hele pamflettenoorlog die nog jaren zou aanhouden. Op het hoogtepunt daarvan werd er op initiatief van het Amsterdamse genootschap *Diligentia omnia* boven Vondels graf in de Nieuwe Kerk te Amsterdam een plaquette onthuld. Ook dat, een katholieke staatsgezind dichter geëerd in een protestantse kerk, gaf weer brandstof aan het conflict, maar de initiatiefnemers betoogden dat Vondel én als dichter, én als zedelijk voorbeeld voor de jeugd toch waarlijk niet minder verdiende. Nog in (ca.) 1792 schreef Bernard Bosch in een gedicht voorin het eerste deel van een door hem bezorgde uitgave van de werken van Vondel:

Mijn Dichter zong, in Vrijheids-beemden,
Op eigen Vaderlandse toon;
[...].

En:

Zijn hekelzang doet onrecht beven,
En heerszucht bloost voor Vrijheidstaal.

Vaderland, vrijheid en recht zijn op zichzelf natuurlijk geen begrippen die per se voorbehouden zijn aan een bepaalde politieke richting en dat zeker niet wanneer zij, losgemaakt van hun oorspronkelijke staatsgezinde connotaties, gebruikt worden in een situatie van buitenlandse dreiging. Maar werkelijk ontpolitiseerd tot vaderlander en algemeen bewonderd nationaal dichter werd Vondel pas tijdens de Franse bezetting (1806-1810), die weldra aan alle patriotse idealen een eind maakte. De zeventiende eeuw wordt dan, in de woorden van de eerste hoogleraar Nederlands, Matthijs Siegenbeek, een ‘Eeuw van roem en luister voor ons Vaderland’ waar men met heimwee naar terug keek

Gluren naar 't lieve Tesseltje

Matthijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries waren aan het begin van de negentiende eeuw de twee belangrijkste stimulatoren van een hernieuwde belangstelling voor het nationale verleden. De literaire ‘roem en luister’ van dat verleden bestond uit de veelheid van dichters, elk met zijn of haar specifieke aanleg, onder wie Vondel ongetwijfeld de grootste was, maar die juist met elkaar de toenmalige bloei van de Nederlandse dichtkunst uitmaakten. De behoefte aan eenheid en harmonie, waarvan de eerste decennia van de negentiende eeuw zijn doordrongen, heeft alles te maken met de naschok van de Napoleontische oorlogen en de Franse bezetting. De Biedermeiertijd muntte uit in ‘gezelligheid’, dat wil zeggen: knusheid én saamhorigheid.

Een voorbeeld daarvan is het ‘geschiedkundig tafereel in twee bedrijven’ getiteld *Een Amsterdamsche winteravond van 1631*, dat Jacob van Lennep schreef voor het door hem samengestelde *Gedenkboek der plechtige viering van het tweehonderdjarig bestaan der Doorluchtige School te Amsterdam* (de tegenwoordige Universiteit van Amsterdam), dat in 1832 van de pers kwam. Ten huize van P.C. Hooft op het Singel te Amsterdam zijn Vondel, Tesselschade en Anna Roemer Visscher, de Amsterdamse hoogleraren Vossius en Barlaeus en nog enkele coryfeeën bijeen. Ze spreken over de node gemiste Hugo de Groot, de beroemde vluchteling die rond die tijd inder-

daad illegaal in Amsterdam verbleef, en zie: juist op dat moment stapt die binnen. Het lijkt haast of Van Lennep met terugwerkende kracht de toenmalige gevolgen van de bestandstwisten ongedaan wilde maken.

FJ Pfeiffer Uit Van Lennep, *Een Amsterdamsche winteravond in 1631*

Niet iedereen koesterde dat harmoniemodel. R.C. Bakhuizen van den Brink bijvoorbeeld, samen met Potgieter oprichter van het allerminst zoetsappige tijdschrift *De Gids*, kwam al in 1838 in de eerste jaargang van dat tijdschrift met zijn fameuze artikel ‘Vondel met Roskam en Rommelpot’. Daarin ging het over ‘de vinnige Vondel’, de man die te midden van de tegenstellingen ‘door wier wrijving zich de geschiedenis der zeven Provinciën ontwikkelde’ niet schroomde zijn stem te verheffen tegen corruptie en gewetensdwang. Maar over het algemeen overheerste toch de behoefte het verleden te zien in termen van harmonie en eenheid. Dat verklaart ook het grote succes en de navenante groei van de Muiderkring-mythe.

De opvatting dat er rond Hooft, op het slot te Muiden maar ook in zijn Amsterdamse woning, een soort culturele kring zou hebben bestaan, heeft meer te maken met de negentiende-eeuwse a priori's dan met de historische werkelijkheid en zou in de loop van de eeuw steeds dwazer vormen aannemen. Zo brachten in de jaren zeventig de schilder Scholten en de historicus Ter Gouw, in de door J. van Lennep, W. Moll en J. ter Gouw uitgegeven *Nederlandsch geschiedenis en volksleven in schetsen*, onder de noemer ‘Muiderkring’ de hele zeventiende-eeuwse literaire elite bijeen in de ‘salon’ van de familie Hooft, als gold het een literaire ‘jour’ volgens de Parijse mode:

> Huygens, met het hoofd tegen Vondels schouder leunende, gluurt hier even schalks naar 't lieve Tesseltje, als hij in die tijd wel meer deed [...]. Bij 't venster zit Anna Roemers in gesprek met haar vriend Jacob Cats.

HJ Scholten, ‘De Muiderknng’ Uit Van Lennep e a, *Nederlandsch* geschiedenis en volksleven in *schetsen* Leiden 1868-1872

Verder zijn dan nog aanwezig: vader Roemer Visscher, de toneelschrijvers Daniël Mostaert (streng calvinist) en Samuel Coster (predikantenhater), en de katholieke priester/componist Jan Albertsz. Ban.

Nog afgezien van het feit dat Ban pas contact met Hooft kreeg toen Roemer Visscher al was overleden en dat hij en Cats nimmer bij Hooft thuis zijn geweest, is de voorstelling alleen daarom al absurd omdat de chique Huygens nooit, maar dan ook nooit met zijn hoofd op Vondels schouder zou hebben geleund. Toch zou de op deze voorstelling geïnspireerde schoolplaat van J.H. Isings uit 1928, ‘Een zomermiddag met de Muiderkring’, de Muiderkring zo diep in de Nederlandse harten griffen dat die er tot op de dag van vandaag niet meer uit te krijgen is.

Natuurlijk wist de Amsterdamse stadsarchivaris Ter Gouw wel beter. Hij geeft dat ook zelf min of meer toe als hij over Cats schrijft dat ‘deze Middelburgse advocaat [...] niet tot de Muiderkring behoort’. Maar hij voegt daar aan toe, ‘maar hij komt toch wel eens te Amsterdam, en vergeet dan ook het Roemershuis niet; en zo heeft hij thans zijn vriendin naar Muiden verzeld’. Het is veelzeggend: het gaat hem, om het maar eens modieus te zeggen, om de maakbaarheid van het verleden. Een verleden dat een voorbeeld voor het heden moest zijn. Dat gold in 1832, zo kort na de Franse tijd en vlak na de afscheiding van België. En in de jaren zeventig, toen er in toenemende mate werd getwijfeld aan het bestaansrecht van Nederland als natie en bovendien de sociale onrust langzaam de kop op begon te steken, gold dat evenzeer. En gegeven de pluriforme samenleving die Nederland nog steeds was, diende dat voorbeeld boven alles eensgezindheid uit te stralen.

Beeld van 't groots verleden

In dat voorbeeldige eensgezinde verleden eisten nu ook de rooms-katholieken hun plaats op. In de grondwet van 1848 hadden zij voor het eerst weer een gelijkwaardige plaats gekregen in het openbare leven en vrijwel onmiddellijk begonnen ook zij die plaats te onderbouwen met een beroep op het verleden. Natuurlijk kon geen historische figuur het katholieke emancipatiestreven beter steunen dan de grootste Nederlandse dichter, de rooms-katholiek geworden Joost van den Vondel.

Het kan haast geen toeval zijn, dat juist in die tijd het idee vaste vorm kreeg om de glorie van het literaire verleden te eren met diens standbeeld. Die veronderstelling wordt bevestigd door het feit dat onder de initiatiefnemers, onder wie ook Bakhuizen van den Brink en Jacob van Lennep, de katholieke koopman J.A. Alberdingk Thijm een centrale plaats innam. De opdracht ging naar de beeldhouwer Louis Royer - oom en pleegvader van Thijms vrouw - en toen het beeld in 1865 klaar was, werd de vervaardiging van de sokkel gegund aan P.J.H. Cuypers, de bekende katholieke architect. Op 18 oktober 1867 werd het beeld door minister Van Heemskerk onthuld in het nieuwe ‘rij- en wandelpark’, dat sindsdien de naam Vondelpark draagt. De feestelijkheden rond die onthulling, compleet met optocht met praalwagens, diner en galavoorstellingen, zouden drie dagen duren. In een voor de gelegenheid gecomponeerde *Jubelzang* klonk het

> Zo schitter, Vondel! om en om
> Als 't beeld van 't groots verleden,
> Toen Neerlands macht in toppunt stond,
> Schoon [= ofschoon] hevig aangestreden.
>
> [...]
>
> VOOR VADERLAND EN MOEDERTAAL
> Blijft ons uw geest bezielen,
> Dan zal geweld van vuur noch staal,
> Ons volksbestand vernielen.

Twee weken daarvoor had er op initiatief van Thijm een nog veel curieuzer plechtigheid plaatsgevonden, die de toenmalige behoefte het verleden niet alleen te eren, maar ook te repareren wel heel duidelijk illustreert. Hij zelf zal dat later zo beschrijven:

> Hooft, de Muyder gastheer, had Vondel, naar deze getuigt, zijn tafel ontzegd, om 'een onnozel *Ave Maria*'. [...] deze oneer, onze dichter aangedaan, moest door een vrijzinniger nageslacht worden uitgewist: en werkelijk op zaterdag, de 5e oktober, op de dag der week aan Maria gewijd, [...] werd Vondel te Muyden met een feeststatie ingehaald door de keur der burgerij van Amsterdam.

Die 'inhaling' gebeurde door het plaatsen van een borstbeeld. Op de aquarel die Charles Rochussen van deze plechtigheid maakte, ziet men de Amsterdamse notabelen bijeen in de grote kasteelzaal. Voor de schouw staan vijf zingende figuren in zeventiende-eeuwse klederdracht, drie mannen en twee vrouwen in wie men, naar ik vermoed, Hoofts zingende vrienden en vriendinnen Constantijn Huygens, Johan Brosterhuizen, Johan van den Burgh, Tesselschade Roemer Visscher en Francisca Duarte kan herkennen. Maar bovenop de schouw toornt Vondels borstbeeld, omringd door een krans van bloemen, triomfantelijk boven hen allen uit!

De verbeelder van een algemeen-Nederlandse gedachte

Jan Kruysen, 'Vondel'

Sindsdien is er jarenlang geen eind aan de herdenkingen gekomen, in 1879, in 1887, in 1912, in 1929... In katholieke kringen kreeg Vondel bijna de trekken van een heilige. De inmiddels sterk gepropageerde Mariaverering leidde tot een hele reeks mariale Vondelstudies, waaronder in 1926 het boek

Vondel en de Zeestar [= Maria] van pater W.M Frijns wel de meest bigotte is. Het boek eindigt met een lijst van alle namen door de dichter aan de moedermaagd gegeven en werd geïllustreerd door een tekening van Jan Kruysen van een door sterrenstralen omgeven Vondel, die het teken M in het voorhoofd draagt. In 1933 werd er zelfs aan de katholieke universiteit te Nijmegen een speciale Vondel-leerstoel ingesteld.

Een enkeling hield het oude Vondelbeeld van de patriotten en van Bakhuizen van de strijder voor recht en vrijheid, die weigert van zijn hart een moordkuil te laten maken, nog overeind. Zo bijvoorbeeld Leo Simons, de socialistische stichter en directeur van de Wereldbibliotheek, waar tussen 1927 en 1940 de standaarduitgave van Vondels *Werken* zou verschijnen. Hij hield in 1929 een 'lyceum-voordracht', *Vondel als levensleider*, waarin men zinnen aantreft als

> In de tijd toen er geen kranten waren, om de publieke mening te leiden, is het onze dichter, die gaat spreken, opzwepen, fel, bitter, scherp...

Maar de meeste Vondel-specialisten in die tijd waren van roomse huize. Bij die toenemende katholieke annexatie was het gevaar van een definitieve splitsing van het Vondelbeeld in twee onverenigbare delen allerminst illusoir. Dat blijkt wel uit het vierde deel van de grote *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, dat, vertraagd door de Tweede Wereldoorlog, in 1948 verscheen. Daarin worden Vondel vóór en Vondel ná zijn bekering behandeld door twee verschillende geleerden in twee in geen enkel opzicht - noch qua methode, noch qua soort aandachtspunten - vergelijkbare hoofdstukken. Maar toen, na de oorlog, was het hele probleem in feite allang achterhaald.

In 1937 had, onder druk van de ontwikkelingen in Duitsland, de hele cultuurminnende elite van Nederland zich eensgezind geschaard rond Vondels nagedachtenis. Het was diens tweehonderdvijftigste geboortejaar. Van maart tot en met november waren er lezingen door Vondelkenners van alle gezindten, van de gereformeerde W.A.P. Smit in Amsterdam tot en met de katholieke Maurits Sabbe in Antwerpen. De dichter Boutens legde namens de Vereniging van Letterkundigen een krans bij Vondels graf in de Nieuwe Kerk, de katholieke hoogleraar Molkenboer sprak bij de onthulling van een gedenkteken bij Vondels vroege woonhuis in de Warmoesstraat, en in Groningen sprak professor Overdiep over Vondel als dichter van vrijheid en vrede. In de Amsterdamse Schouwburg las Donkersloot het gedicht, dat Albert Verwey nog kort voor zijn dood speciaal voor de gelegenheid had geschreven en waarin Amsterdam, sprekend ingevoerd, memoreert hoe de dichter in 1650 haar vrijheid en welvaart had verdedigd:

Hoe fier was toen zijn taal.
Hoe fel sprak toen zijn toren.
Hoe onvervaard was 't beeld:
Blijf af van onze koe! Laat los die kost'bre horen
Vol weelde, óns toebedeeld!

Daar ik, half lach, half schrei, hoorde hoe zonder schromen
Hij voor mijn Vrijheid stree,
Had ik wel graag, zo 'k mocht, mijn kroon van 't hoofd genomen
En kroonde er Vondel mee.

[...]

Gaat het te ver hierin een toespeling te zien op de actuele politieke situatie? Zondermeer expliciet was in elk geval de officiële herdenkingsrede die de gereformeerde hoogleraar/dichter Geerten Gossaert (prof dr.C. Gerretson) uitsprak in de Nieuwe Kerk:

> [...] als aanhanger van de staatkundige vrijheidsgedachte der Reformatie is en blijft: ook de Roomse Vondel de verbeelder van een algemeen-Nederlandse Gedachte. Het is deze gedachte, die ons Volk tot een natie heeft samengesnoerd. Niet altoos [...] is die band ons bewust [...]. Maar nu en dan komen er ogenblikken, dat wij op eenmaal onze eendracht beseffen. Dat is, wanneer wij onze vrijheid bedreigd voelen [...]

Het was vanuit diezelfde gedachte, dat op diezelfde dag de nationale jeugdverenigingen met tweeduizend jongens en meisjes voorzien van fakkels en vlaggen paradeerden langs Vondels standbeeld in het Vondelpark.

De herdenking van 1937 was een schitterende apotheose, waarin alles wat Vondel voor Nederland ooit had betekend en nog betekende uitgedragen werd. Maar toen was het ook over.

Statische kathedralen van taal

Na de Tweede Wereldoorlog was het afgelopen met Vondels actualiteit. Zijn werk werd bestudeerd, zeker, en dat meer dan ooit. Het wetenschappelijke inzicht in de structuur en betekenis van zijn tragedies en gedichten ging met sprongen vooruit. Maar in 1969 vlogen de tomaten door de Schouwburg en maakten een eind aan de lange traditie van *Gysbreght*-opvoeringen op nieuwjaarsdag. De herdenking van Vondels vierhonderdste sterf- en drie-

honderdste geboortedag in respectievelijk 1979 en 1987 waren voornamelijk wetenschappelijke aangelegenheden. Dankzij Hans Croiset werd er nog wel een stuk opgevoerd, zoals de *Lucifer* en de *Faëton* en in de winter van 1987-88 was er wat aandacht op radio en tv, maar dat alles had niets meer te maken met welke symboolwaarde van 'Vondel' - en met opzet gebruik ik hier aanhalingstekens - dan ook. Als projectie van onze hedendaagse ideeën en idealen in het verleden had hij afgedaan.

4 Fakkeloptocht van de jeugdverenigingen langs Vondels standbeeld in het Vondelpark (*Vondelherdenking* 1937)

Ergens in de jaren zeventig of tachtig bezocht ik met een groepje studenten het Muiderslot. Dankzij de welwillendheid van de kasteelheer, de heer Heufft van 's Rijks Monumentendienst, mochten we zelfs op zolder. Daar, tussen de spanten, troffen we tot onze verbazing een gipsen borstbeeld van Vondel aan en niemand kon ons vertellen hoe dat daar was gekomen. Zo herovert het verleden soms zijn eigen authenticiteit. En dat is maar goed ook.

Ontdaan van eeuwenlange ideologische aanslibsels kan Vondel eindelijk weer zelf spreken. Het is de moeite waard naar hem te luisteren, naar zijn prachtige taal, misschien zelfs naar wat hij zegt, niet omdat we dat herkennen, maar juist omdat dat ons zo vreemd is. De *Lucifer*-opvoering van 1979 was een onverwacht succes. Zo'n groot succes dat Croiset het jaar daarop met de *Adam in ballingschap* kwam. Later volgden er meer *Gysbreghts*, en nog een *Lucifer*, een *Gebroeders*... Vondel als nationaal icoon moge dan dood zijn, voor een regisseur met verbeelding en lef betekenen die vreemde statische kathedralen van taal blijkbaar nog steeds een uitdaging. Ik hoop dat dat lang zo blijft, want fascinatie voor het vreemde verrijkt.

Aantekening

In de citaten heb ik de spelling gemoderniseerd Dit artikel is in hoge mate gebaseerd op de volgende publicaties:

Jochen Becker, '"Justus ex fide vivit": over het Vondelbeeld (Amsterdam 1867).' In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 34 (1983), p.132-194.

De Vondelherdenking 1937. gedenkboek van de viering van den 350sten geboortedag van Joost van den Vondel op 17 November 1937.
Uitg. in opdracht van het Amsterdamsche Vondelcomité [tekst verz. en samengest. door D. Kouwenaar]. Amsterdam 1938.
Marijke Spies, 'Van "Vaderlandsch gevoel" tot Europees perspectief: de studie van de 17e- en 18e-eeuwse literatuur in de 19e en 20ste eeuw. En hoe verder?' In: Jan W. de Vries (ed.), '*Eene bedenkelijke nieuwigheid'. Twee eeuwen neerlandistiek*. Hilversum 1997, p.69-83.
Evert Matthijs Wiskerke, *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Diss. UvA, Hilversum 1995.

Marijke Spies (1934) is emeritus hoogleraar Nederlandse letterkunde tot 1770 aan de Vrije Universiteit, Amsterdam

Huub Beurskens
Op Vondels Amsterdam

Je moet het kunnen willen kunnen - ik kan het niet:
Dit als het onze, dat als het hunne zien, gebied
Beschouwen als bezit en dit dan zelf weet roemen
Als wezen boven ons, het kloek en moedig noemen,
Zich eraan toevertrouwen. Het is politiek. Cliché.
Als de stad. Als die uitloopt loop ik liefst niet mee.
Liever wandel ik privé langs grachten, in gedachten
Door het park, met het idee dat ze naar mij smachten
Langs meisjes achter glas of bezie wat Rembrandt zag.
Oké, ook dat is een cliché. Er is geen stad die iets vermag
Voor mij zonder dat zij veralgemenend wordt geregenteerd.
Dat ik haar niet wil delen is juist wat Amsterdam niet deert.

Piet Gerbrandy
Tussen Seneca en Aristoteles
Vondel als klassiek dramaturg

Een gespierde oudere heer staat vrijwel naakt met zijn voeten in een bronzen tobbe die met water is gevuld, terwijl de aderen van zijn linker onderarm worden geopend door een potige, zwaar besnorde arts. Het bloed gutst in het water, maar de patiënt lijkt het nauwelijks op te merken. Met onthechte blik kijkt hij omhoog, en de stand van zijn mond en rechterhand duidt erop dat hij bezig is een diep inzicht te formuleren, dat gretig wordt opgevangen door een jongeman die, met pen en perkament in de aanslag, ter rechterzijde van de spreker naar hem opziet. Aan zijn voeten liggen, tegen de tobbe aan, enkele folianten. Rechts achter de naakte man, voor de toeschouwers links op de achtergrond, staan twee soldaten die met hun knevels een echo vormen van de arts rechts op het schilderij. We zijn getuige van de zelfdoding van Seneca, die, gezien de theatraliteit van de voorstelling, met recht een sterf-scène genoemd mag worden. Het schilderij, dat in 1609 door Rubens werd gemaakt, is in dat opzicht een aardige illustratie bij Tacitus' vermaarde relaas van de laatste uren van de Romeinse filosoof, die in het jaar 65 in opdracht van keizer Nero een einde aan zijn leven maakte.

Peter Paul Rubens, *De dood van Seneca* (ca 1609) Alte Pinakothek, Munchen

Het is de vraag of Rubens de subtiele ironie van Tacitus heeft opgemerkt. Wat we zien is een filosoof die allang niet meer in het hier en nu is geïnteresseerd, of op zijn minst overtuigend speelt dat hij niet in de gaten heeft dat zijn laatste woorden voor het nageslacht bewaard zullen worden. Doordat de denker in het licht staat en zich vóór de andere personen bevindt, lijkt hij zich uit het schilderij los te maken en op de toeschouwer af te komen. Er is echter iets vreemds aan de hand. Het schilderij is te vol en wekt, ondanks de symmetrie in voorstelling en kleuren, een verre van serene indruk. De ontklede Seneca vult bijna de gehele hoogte van het schilderij, waardoor je als toeschouwer door een licht gevoel van gêne wordt bevangen. Het mag dan de grote denker zijn die we zien, in feite kijken we naar een blote oude kerel die met zijn voeten in een lullig badje staat. We worden voyeurs van een quasi-verheven exhibitionisme. En dat is het probleem: we *geloven* er niet in. Dit zou erop kunnen wijzen dat de schilder Seneca evenmin geheel *au sérieux* heeft genomen, als Tacitus dat deed.

Seneca was behalve filosoof ook, en misschien wel in de eerste plaats, de dichter van een tiental tragedies, die in de eerste helft van de zeventiende eeuw buitengewoon hoog werden aangeslagen. Dat een schilder als Rubens zich tot dit werk voelde aangetrokken, is gezien het barokke karakter van Seneca's poëzie niet verwonderlijk. De *edle Einfalt, stille Grösse* die achttien-de-eeuwers zo waardeerden in de klassieken, is bij zowel Seneca als Rubens ver te zoeken. Volheid, warme kleuren, vlees en bloed, een niet altijd even goed getimede retoriek van woord, beeld en gebaar, dat is wat niet alleen katholieke Vlamingen van rond 1600 aansprak, maar ook heden ten dage een hartstochtelijke ex-katholiek als Hugo Claus, die enkele stukken van Seneca bewerkte. Wordt het werk van Rubens echter nog gekenmerkt door een zwierige levenslust waarvan je, mits in de juiste stemming, vrolijk, geil en dorstig kunt worden, het drama van Seneca balanceert in de ogen van de meeste Noord-Nederlanders, nuchter en calvinistisch als zij geacht worden te zijn, op de rand van de kitsch.

Prettige kitsch, dat wel. Bij Seneca heb je zelden het gevoel getuige te zijn van iets dat werkelijk zou kunnen gebeuren. Zijn door en door retorische monologen en dialogen zitten knap in elkaar, maar doen geen enkele poging realistisch te lijken. Het is opera wat je ziet, geen toneel. De plot is matig geconstrueerd, de personages zijn klonen van elkaar, maar wat een taal! En wat een gruwelen! Seneca's stukken vertegenwoordigen een totaal andere wereld dan de geserreerde drama's van Sophokles, die door Aristoteles (4e eeuw v.C.) werden aangehaald als voorbeelden van hoe het zou moeten. Maar Seneca had geen boodschap aan Aristoteles' bevindingen, die hij vermoedelijk niet eens kende. Seneca schreef voor een publiek van decadente redenaars, voor keizers die hun zusters of nichten huwden en hun moeders

ombrachten. In deze stukken, die volgens sommigen nooit bedoeld waren om gespeeld te worden, is weliswaar lippendienst bewezen aan een filosofie die emoties bestrijdt, maar worden in feite met kennelijke wellust de duisterste krochten van het gevoelsleven breed uitgemeten. Seneca is pervers. De vroege zeventiende-eeuwers, die nauwelijks Grieks kenden, Aristoteles nog niet ontdekt hadden en vaak lid waren van laatmiddeleeuwse rederijkerskamers, vielen *en bloc* voor de ronkende retoriek van Seneca, die door een internationaal gevierd geleerde als Julius Caesar Scaliger in diens gezaghebbende *Poëtice* (1561) was aangeprezen als een tragicus die in geen enkel opzicht voor de Grieken onderdeed.

Zo ook Vondel. Autodidact als hij was, koesterde hij een heilig ontzag voor klassieken en classici, en die klassieken waren voor hem, evenals voor het merendeel van zijn tijdgenoten, eerst en vooral de Romeinen. Het zou tot in de achttiende eeuw duren voordat de Grieken werkelijk voet aan de grond kregen. Misschien komt het door Vondels dikwijls van stal gehaalde zuidelijke inslag, een feit is dat hij zich met name in de eerste decennia van zijn dichterschap aangetrokken voelde tot het werk van zowel Rubens als Seneca. Vermaard is een passage in de voorrede van het stuk *Gebroeders* (1640), waarin Vondel zich voorstelt hoe de Antwerpse meester koning David geschilderd zou hebben: ‘Hier word ik belust, om door Rubens, de glorie der penselen onzer eeuwe, een heerlijk en koninklijk tafereel, als een treurtoneel te stofferen. Hij valt aan 't tekenen, ordineren, en schilderen, nocht zijn wakkere geest rust eer het werkstuk voltooid zij.’[1] Waarop de dichter het fictieve schilderij beschrijft.

Ontblote boezems

Vondels eerste stuk (1626) was een vertaling van Seneca's *Trojaanse vrouwen*, dat enige overeenkomst vertoont met Euripides' gelijknamige drama. *De Amsteldamse Hecuba*, zoals Vondel het noemde, is een opmerkelijk staaltje van vertalerstrouw waar dat niet handig was. Dat je kunt twijfelen aan de speelbaarheid van Seneca's teksten wordt al duidelijk in de eerste koorzang, waar de Trojaanse vrouwen elkaar oproepen hun boezems te ontbloten ten einde uiting te geven aan hun verdriet. Is het al ondenkbaar dat zoiets werkelijk zou gebeuren op een Romeins podium, waar alle rollen overigens door mannen werden vertolkt, in het zeventiende-eeuwse Amsterdam waren blote borsten uiteraard alleen toegestaan op zogenaamd moralistische schilderijen. Toch neemt Vondel Seneca's woorden onverkort over:

1. Ik citeer uit de editie in één band van Albert Verwey, Amsterdam 1937.

Onderknoopt ook uwen schoot:
't Lijf zij tot den buik toe bloot.
Kuisheid, die nu zijt gevangen,
Waarom verwt de schaamte uw wangen?
Op wat bruiloft hoopt ge nu,
Dat ge uw' borsten dekt zo schuw?

En even later:

Laat de kleedren van u-allen
Van de naakte schoudren vallen,
En de neêrgezakte kleên
Stutten van ter zij' de leên!
Nu, nu droefheid! baar uw' krachten:
Want de blote borsten wachten
Naar de rechte en slinke hand.

Kun je bij de eerste vermelding van dergelijk rouwmisbaar nog aan een retorische wending denken, bij zoveel herhaling wordt het moeilijk de tekst te spelen zonder de daad bij het woord te voegen.

Nog vreemder is het dat Vondel ook de tweede koorzang zonder christelijke coupures heeft gehandhaafd. In dat lied wordt namelijk, overeenkomstig het Stoïcijns gedachtegoed dat Seneca pretendeerde uit te dragen, verkondigd dat er geen leven na de dood is: ‘mors est non esse’ (de dood is: niet zijn), zoals Seneca het in een van zijn brieven formuleerde. Bij Vondel wordt het een prachtige rei, die de zeventiende-eeuwse lezer met bevreemding moet hebben gelezen:

Hier namaals isser niet te wachten.
De dood is niet. De dood wilt achten
De jongste paal van 's levens baan.
Begerig hart! houd op van hopen;
En alles voorts zijn' gang laat gaan.
Vraagt iemand waar de dode varen?
Ter plaats waar d' ongebore waren.
De bayert en de grage Tijd
Verslinden ons: het is onfeilbaar.
De dood is een en gants ondeilbaar,
Die ziel zowel als lichaam slijt.

Om zijn tijdgenoten gerust te stellen voegt Vondel er een noot aan toe: ‘In dezen Rei wordt voorgesteld het schadelijk gevoelen der Epicureën en Stoïcynen; daar zich geen Christen aan zal argeren, te min alzo het hier met sommige gelijkenissen eer opgepronkt en verlicht wordt, als bewezen.’ Een passage als deze maakt duidelijk dat Vondels vertaling niet zozeer een toneelstuk was, als wel een vingeroefening in het vertalen.

Dat blijkt ook uit tal van regels die van Romeinse lezers al de uiterste concentratie moeten hebben gevergd, maar door Vondel zonder toelichting worden overgenomen. Dit levert hier en daar dialogen op waarvan het niet waarschijnlijk is dat een Amsterdams publiek ze bij een voorstelling in één keer gevat zou hebben. Een uitweiding als deze, over de jonge Priamos die het hart van de geweldenaar Herakles wist te beroeren, is zonder uitleg volkomen onbegrijpelijk: ‘de kleine Priam deê / Den dreigenden Alcides worden week; / Die forsert, die, voor wiens geweld bezweek / 'T woed ongediert, daar ooit af werd gehoord; / Die na de bres gemaakt in Plutoos poort, / Zich ruggelings te maken wist ruimbaan, / Door 't duister heen: verwonnen van een traan, / Welk op de wang zijns kleinen vijands lag.’ Alleen al stilistisch zijn we hier nog lichtjaren verwijderd van Vondels latere helderheid. Een derde aspect dat *De Amsteldamse Hecuba* tot een weinig subtiel drama maakt, is de wellust waarmee gruwelen worden beschreven - iets waar Seneca om bekend staat. Hier beschrijft een bode hoe de kleine Astyanax van de enige nog overgebleven toren van Troje wordt gegooid:

> De zwaarte die, recht toe recht aan, en zonder horten,
> Met zo gezwind een' slag kwam tegens d'aarde storten,
> Heeft al de leên geknispt en vliegen doen om veer.
> 'T uitmuntend lijf, die mond gelijkt zich zelf niet meer.
> Zijns vaders eedle kroost, in hoogsels, diepsels, bolten
> Zich openbarende, leît t' enemaal gesmolten;
> De nek is uit het lid, en uit het harsen-vat,
> Door enen keizelsteen gekraakt, is 't brein gespat.
> Het lijf leît maakselloos.

Wanneer Andromache, de moeder van Astyanax, deze woorden verneemt, merkt ze droogjes op dat het ventje zo wel erg op zijn vader Hektor begint te lijken: ‘Het zweemt zijn’ vader weder.’ Seneca en Hugo Claus zwelgen in dergelijke passages, wij constateren slechts dat ze met Vondels latere classicisme nog weinig te maken hebben.

De lessen van Aristoteles

Twee jaar na *De Amsteldamse Hecuba* verscheen *Hippolytus*, eveneens een vertaling van een stuk van Seneca. Eerst in de jaren na de première van de *Gijsbrecht*, waarin Vondel een flinke portie Vergilius had verwerkt, ontdekte hij, zonder twijfel na suggesties van geleerde vrienden, de Grieken. In de voorrede van zijn *Elektra* (1639), een bewerking van de gelijknamige tragedie van Sophokles, neemt Vondel krachtig afstand van Seneca's retoriek. Na de gelijkmatigheid en diepzinnigheid van Sophokles geroemd te hebben, roept hij: ‘Walgelijke opgeblazenheid, waarvan Grieken en Latijnen hoe aelouder, hoe vrijer zijn, heeft hier nergens plaats; ook geen wispelturigheid van stijl, en de toneeldichter is overal zich zelven gelijk, en geeft te kennen dat er een veldheer insteekt.’

In de jaren daarna moet Vondel zich met grote ijver op de studie van de klassieken hebben geworpen, want steeds vaker duikt in zijn proza de naam van Aristoteles op, wiens observaties over tragedie via publicaties van Daniel Heinsius (1611) en Gerard Vossius (1647) langzamerhand kracht van wet begonnen te krijgen. Deze zeventiende-eeuwse interpreten van Aristoteles leidden, zoals bekend, uit diens *Poëtica* allerlei regels af, die Vondel vervolgens braaf begon toe te passen. Veel sterker dan Seneca legde Aristoteles de nadruk op een hechte plot, die liefst gekenmerkt werd door een onverwachte ommekeer in de omstandigheden van de hoofdpersoon (de zogenaamde *peripeteia*), vaak veroorzaakt door een plotseling inzicht in zijn situatie: de *herkenning*. Belangrijk was voorts dat de protagonist noch een onberispelijk mens, noch een onverbeterlijke schurk mocht zijn, omdat zijn treurig lot in het eerste geval weerzinwekkend, in het tweede geval slechts welverdiend was. In geen van beide gevallen zou ook maar één toeschouwer zich met hem willen identificeren. Ten slotte werden aan Aristoteles de beruchte eenheden van plaats, tijd en handeling toegeschreven, wat met name voor Vondels bijbelse drama's grote consequenties bleek te hebben.

Hoewel Vondel niet bepaald bekend staat als een briljant psycholoog, heeft hij, misschien onder invloed van zijn klassieke studiën, in zijn laatste twee productieve decennia enkele schitterende karakters tot leven gewekt. Daar komt bij dat hij in de jaren vijftig als stilist het toppunt van zijn schrijverschap bereikte, hetgeen de lectuur van stukken als *Lucifer* en *Adam in ballingschap* tot een onverdeeld genot maakt. Toch blijkt bijvoorbeeld uit *Jeptha* dat Vondel als dramaturg niet voldoende eigenzinnig was om de vermeende wetten van het treurspel aan zijn laars te lappen waar dat een veel beter resultaat zou hebben opgeleverd.

Een aards en zinnelijk dichter

Dit betekent niet dat hij geen visionair denker was. In een ter gelegenheid van Vondels driehonderdste sterfdag verschenen bundel artikelen heeft King overtuigend laten zien dat *Lucifer* (1654) theologisch gezien een onding is, omdat er niet alleen sprake is van enorme filosofische tegenstrijdigheden binnen het stuk zelf, maar de personages ook dingen zeggen die regelrecht in tegenspraak zijn met wat Vondel in andere werken, vooral de *Bespiegelingen* en *Altaargeheimenissen*, zegt.[2.] Zo wordt in *Lucifer* niet duidelijk hoe de engelen nog vóór de zondeval aan afgunst en hoogmoed kunnen lijden, terwijl hun belangstelling voor de menselijke seksualiteit beslist niet te rijmen valt met een puur etherische, geslachtloze staat.

Dit moge waar zijn, wie het stuk ziet of leest, moet wel in de ban geraken van de ongelooflijk ambitieuze opzet van het verhaal en de verbluffende levensechtheid van Lucifer en Belzebub. Hier wordt niets geringers ontworpen dan een alomvattende interpretatie van de wereld waarin wij leven. We mogen blij zijn dat Vondel Aristoteles had ontdekt, anders had hij ons misschien opgescheept met een Lucifer die voor honderd procent slecht was, en we mogen de hemel danken dat God zelf in het stuk geen sprekende rol heeft. In overeenstemming met de goden en helden die Vondel uit de klassieken kende, is Lucifer een schurk die tenminste voor een deel gelijk heeft, bovendien is hij met sympathie getekend. Net als Apollo, Artemis en Aphrodite is hij een god van vlees en bloed. En als de Prometheus van Aischylos en Shelley komt hij tegen de gevestigde orde in opstand, niet zozeer om er zelf beter van te worden, als wel omdat hij het gevoerde beleid principieel onjuist acht. Lucifers argumenten zijn domweg beter dan die van Gods loopjongens Gabriël, Michaël en Rafaël.

Het is een meesterzet van Vondel geweest om de schoonheid van de stoffelijke wereld door engelen te laten verwoorden. Belzebub roept uit: ‘Wie zou niet watertanden / Naar aardse lekkernij? Hij walgt van onzen dag, / En hemels mann’, die 't ooft der aarde plukken mag.’[3.] Apollion wordt zelfs opgewonden van de pas geschapen ‘mannin’: ‘Ik dekte mijn gezicht en ogen met mijn vleugelen, / Om mijn gedachten en genegenheên te teugelen.’ Want

> al wat Eva heeft vernoegt haar bruigoms eis:
> Der leden tederheid, een zachter vel en vleis,
> Een vriendelijker verf, aanminnigheid der ogen,
> Een minnelijke mond, een uitspraak, wiens vermogen
> Bestaat in edler klank; twee bronnen van ivoor,
> En wat men best verzwijge, eer dit een geest bekoor.

2. S.F. Witstein en E.K. Grootes (red.), *Visies op Vondel na 300 jaar*, Martinus Nijhoff/Tjeenk Willink Noorduijn Den Haag 1979, 218-235.
3. Mann': manna.

Vondel is een aards en zinnelijk dichter die zich niet kan voorstellen dat zelfs een hemels wezen *niet* onder de indruk van de vrouwelijke anatomie zou komen. De voluptueuze rijkdom van Eva's charmes, die andermaal Rubens in herinnering roept, wordt royaal aangezet door de alliteraties, de assonances en de herhaling in ‘aanminnigheid’ en ‘minnelijke’, terwijl tenminste drie zintuigen worden bediend.

Achterbaks is het gestook van Belzebub, die in het derde bedrijf de rol van advocaat van de duivel op zich neemt door ten overstaan van de Luciferisten Gods heilsplan te verdedigen, maar dan op zo'n manier dat de ontstemde engelen alleen maar bozer worden. Het spreekt vanzelf dat ook Belzebub er niet over peinst zich neer te leggen bij het idee dat hij straks onder het ‘juk van grimmelende mieren’, zoals hij de mensen noemt, moet leven. Verschijnt Michaël om de opstandelingen tot bedaren te brengen, dan doet Belzebub of zijn neus bloedt.

De held van het stuk is uiteraard Lucifer zelf, die zogenaamd zijns ondanks het opperbevel op zich neemt, naar eigen zeggen met de bedoeling Gods oorspronkelijke beleid te ondersteunen: het is toch onvoorstelbaar dat God de engelen zou verplichten ‘een snoden worm te dienen’? Ook dit is een geniale vondst van de dichter: Lucifers opstand komt voort uit zijn drang roomser dan de paus te zijn. Lucifer is een principiële tobber, God maakt zich schuldig aan onbehoorlijk bestuur.

In het vierde bedrijf weet Rafaël Lucifer bijna zo ver te krijgen dat hij aan zijn stoute plan begint te twijfelen. Rafaëls argumenten zijn niet direct fatsoenlijk, maar hebben wel een afschrikwekkende werking: ‘Och Lucifer, waak op. Ik zie den zwavelpoel, / Met opgespalkte keel, afgrijslijk naar u gapen.’ Waarop de gekwelde rebel verzucht:

> Of ergens schepsel zo rampzalig zwerft als ik?
> Aan d'een zij flauwe hoop, aan d'andre groter schrik.
> De zege is hachelijk; de neerlaag zwaar te mijden.
> Op 't onwis tegens God en Gods banier te strijden?

Lucifer beseft al vanaf het begin van de onderneming hoe kansloos deze is, bovendien is hij ondankbaar jegens zijn schepper. Maar hij was het aan zijn eer verplicht in opstand te komen. Hij weet dat hij te ver is gegaan. Is er nog een weg terug?

> Ik zwoer mijn Schepper af Hoe kan ik voor dat licht
> Mijn lasterstukken, mijn verwatenheid vermommen!
> Hier baat geen deinzen, neen, wij zijn te hoog geklommen.
> Wat raad? wat best geraamd in dees vertwijfeidheên?

De tijd geen uitstel lijdt.

Nee, er is geen weg terug. Met open ogen gaat Lucifer zijn ondergang tegemoet. Bij Uriëls beschrijving van Lucifers val en metamorfose tot een ontzettend monster heeft Vondel zich uitgeleefd:

Gelijk de klare dag in naren dag verkeert,
Wanneer de zon verzinkt, vergeet met goud te brallen;
Zo wordt zijn schoonheid ook, in 't zinken, onder 't vallen,
In een wanschapenheid veranderd, al te vuil;
Dat helder aangezicht in enen wreden muil;
De tanden in gebit, gewet om staal te knauwen;
De voeten en de hand in vierderhande klauwen;
Dat glinstrend parlemoer in ene zwarte huid.

Het enige echt zwakke punt van deze tragedie is het slot, waar Lucifers wraak op de mensheid wordt gemeld. Het is alsof Vondel daar reeds *Adam in ballingschap* aankondigt.

Onwaarschijnlijk en hopeloos geconstrueerd

Heeft de toepassing van Aristoteles' richdijnen op bijbelse stof bij *Lucifer* goed gewerkt, in *Jeptha* (1659) gaat het mis. Tot inspiratiebron voor dit treurspel diende ongetwijfeld mede Euripides' *Iphigeneia in Aulis*, dat draait om het dilemma van Agamemnon die geacht wordt zijn dochter te offeren. Wanneer Jeptha, een schimmige figuur uit het bijbelboek *Richteren*, een overwinning behaalt, zweert hij het eerste levende wezen dat hem bij thuiskomst tegemoet zal komen, te zullen slachten. Helaas blijkt dit wezen zijn dochter te zijn. Jeptha wordt verscheurd door wanhoop, maar het dappere en vrome meisje legt zich bij haar vaders gelofte neer, zij het dat ze eerst een periode van bezinning en voorbereiding in de bergen bedingt. Na twee maanden brengt Jeptha zijn offer ten uitvoer.

Vondels probleem zat hem in de duur van de handeling. Schreef Aristoteles, althans in zijn zeventiende-eeuwse gedaante, niet voor dat de handeling van een tragedie nooit meer dan één etmaal in beslag mocht nemen? Vondel wilde niet van de bijbelse feiten afwijken, daarom verzon hij een list. Bij Jeptha's triomftocht zou zijn vrouw, door Vondel in foutief Grieks Filopaie genoemd, van vreugde zijn flauwgevallen, met als gevolg dat de afspraak tussen vader en dochter haar geheel was ontgaan. Geen van beiden durfde haar te vertellen wat er na Ifis' alpine vakantie stond te gebeuren. Het stuk speelt op de dag van het offer. Jeptha is in de tussentijd opnieuw ten oorlog getrok-

ken en zal vandaag terugkomen. Filopaie verlaat de stad om haar wederom triomferende echtgenoot te begroeten. Ifis keert terug uit de bergen om kalmpjes afgeslacht te worden.

Dat het verhaal hoogst onwaarschijnlijk is en de plot een hopeloos geconstrueerde indruk wekt, is nog niet eens zo erg. Geldt dit niet eveneens voor Sophokles' *Oidipous* en Shakespeares *Hamlet*? Veel ernstiger is, dat Vondel zich kennelijk zo heeft zitten blindstaren op de plot, dat hij heeft vergeten levende karakters te scheppen. Ifis is een vervelende kwezel die niet zonder wellust instructies voor haar eigen slachting geeft, Filopaie lijkt geneigd tot hysterie, en Jeptha zelf is een liefdeloze fundamentalist. Wanneer hij na Ifis' dood tot het inzicht komt - Aristoteles' *herkenning*! - dat zijn geloofsijver te ver is gegaan, zien we geen persoonlijk, emotioneel drama, maar een conflict dat slechts eer en religie betreft: ‘mijn eer, mijn staat, mijn bloed en al verloren’. Wat deze man betreurt, is dat hij een godsdienstige wet heeft overtreden, dat hij de naam van zijn familie geschaad heeft, en dat hij nageslacht nu wel kan vergeten. Van oprecht verdriet om een dierbare is geen sprake. Zo iemand willen wij niet kennen.

Wat lust vermag

Was *Lucifer* al buitengewoon gedurfd, met *Adam in ballingschap* (1664) waagt Vondel zich aan ‘het treurspel aller treurspelen’, zoals hij in zijn voorrede zegt. Hier is het niet zomaar een god of een mens die zichzelf door een misstap te gronde richt, maar ons aller stamvader, door wiens zwakheid de gehele mensheid tot een staat van bodemloze ellende wordt gebracht. Niet alleen heeft Vondel hier met succes het op één na belangrijkste bijbelverhaal tot een hechte plot gesmeed, bovenal heeft hij enkele onvergetelijke karakters geschapen, in een taal die van gebeeldhouwde *oneliners* aan elkaar hangt: je zou willen *blijven* citeren.

De oorspronkelijke betekenis van het woord ‘tragedie’ zou ‘bokkenzang’ zijn, welk woord erop duidt dat Griekse landlieden in een grijs verleden competitieve beurtzangen hebben uitgevoerd met als inzet een bok. Daarom, meent Vondel, is juist het paradijs een zeer geschikte, want pastorale locatie voor een treurspel. ‘Niemand kreuke om dit toestel van het paradijstoneel zijn voorhoofd, noch worde oud en grijs voor den tijd van schrik en verbaasdheid: want d'aanschouwer zal gene dertele saters en geile boksvoeten met moedernaakte nimfen zien huppelen’. Dat klopt. Toch gaat het in *Adam in ballingschap* om naaktheid, lust en schaamte.

Een woeste, diep gekrenkte Lucifer spreekt de proloog, die omineus met het woord ‘ik’ begint:

> Ik, eerst geheiligd om de kroon van 't licht te spannen,
> En nu van 't eeuwig licht in duisternis gebannen,
> Kome uit den zwavelpoel opdondren van beneên,
> En, zonder mijnen ban en banpaal t' overtreên,
> Hier boven spoken: want hoe gruwzaam en verwaten
> D'Erfvijand mij misschiep, nog wordt me toegelaten
> Met u, mijn Helleraad, gedagvaard hier ter vlucht,
> Te heersen over zee, het aardrijk, en de lucht.

Gespierde, ronkende taal zonder ook maar één overbodig woord, waar de haat van afspat. Lucifer is hier de oerschurk, maar hij is met zoveel inlevingsvermogen neergezet dat je als lezer alleen maar diep ontzag voor hem kunt hebben. Hij spuugt op God: ‘De naam van almacht is een titel zonder daad, / Een krachteloze klank van roemzucht.’

Het is de dag waarop Adam Eva tot vrouw zal nemen: ‘Mijn zuster, dochter, of mijn bruid, / Hoe zal ik u, mijn liefste, noemen?’ Gabriël, Rafaël en Michaël komen voorbereidingen treffen voor de bruiloft en zijn diep onder de indruk van het paradijs: ‘De boom zweet honigdauw. De beek geeft room en wijn. / De boomschors is kanneel. Hier valt de zonneschijn / Gematigd, niet te heet, noch koel.’ In een koorzang wordt uitgelegd dat Adam en Eva hun zuiverheid hebben kunnen bewaren doordat ze een niet-stoffelijk, bovennatuurlijk kleed dragen, het kleed van de erfrechtvaardigheid. Lichaam en ziel bevinden zich in een perfect maar precair evenwicht.

In het derde bedrijf smeden Lucifer en Asmodee een plan. De laatste merkt op dat ze het beste bij de vrouw kunnen beginnen, want ‘een dertle snoeplust kan haar brengen tot vergrijp’. Lucifer gaat akkoord en ziet de overwinning al binnen handbereik:

> Het rijk des Afgronds zal met smook en lofgezangen
> U eeuwig eren, zo gij 't heldenstuk volvoert.
> Al wat de vleermuisvlerk in lucht en zwavel roert
> Verlangt te delen in den rijkdom van dien zegen,
> En vaart op hels getoet den overwinnaar tegen,
> Zo moedig, dat de stoel des hemels, op 't geschal
> Aan 't wankelen, verschrikt van 's mensdoms zwaren val.

In opdracht van Asmodee vermomt Belial zich als slang, die nog tijdens de bruiloft Eva moet verleiden.

Na een feestlied zijn de jonggehuwden verhit en opgewonden. Eva is zelfs zo *high*, dat Adam ervan schrikt: ‘Mijn lief, waar hene? toef: gij most me niet ontzweven.’ Eva: ‘Ik worde krachtig na de bron des heils gedreven, / Die

mijnen brand alleen kan koelen. Laat me gaan.’ Adam: ‘Uw element is hier. Uw liefste spreekt u aan.’ Eva: ‘Nu kome ik weder tot mij zelve, en bij mijn zinnen.’ Wanneer Adam zich even afzondert om te gaan bidden, wordt Eva, in een ander metrum, door Belial verleid om de fatale appel te eten. Als Adam terugkomt, staat Eva klaar om hem wellustig te bespringen.

Zodra Adam in de gaten heeft wat er is gebeurd, wordt hij wanhopig. Eva is echter niet meer toegankelijk voor zijn argumenten, sterker nog, ze begint met de onredelijkheid van een teef te mokken en dreigt Adam te verlaten:

> Zo breekt ge alreê den band des huwlijks, zonder last,
> Ja tegen 's hemels wil, en durft het huwlijk schennen,
> Om enen appelbeet, en geeft uw aard te kennen,
> Dien trouwelozen aard, gelijk een jonge wulp.
> Nu Adam, dat gaat wel. Ga heen: gij hoeft geen hulp
> Noch vrouwetroost: gij kunt genoeg met dieren leven.

Adam zwicht en weet op hetzelfde moment dat alles verloren is: de Aristotelische *peripeteia* gaat gepaard met een plotseling inzicht.

Lucifer en Asmodee zijn in juichstemming. De vorst van het duister roept zijn personeel op een feestzaal te gaan versieren met dorre bladeren en spinrag, Asmodee wenst zijn chef hartelijk een ijzeren kroon toe, die ‘roeste, uw naam ter ere’. Lucifer kan nog nauwelijks geloven dat het allemaal zo voorspoedig gelopen is: ‘Zoveel vermag de lust, een mondvol appelsap.’ Dan volgt een onweerstaanbare scène, waarin Adam desperaat zijn misstap betreurt. Verbijsterend is de wijze waarop Eva reageert: ze verwijt Adam zijn slappe knieën en is verontwaardigd omdat hij haar niet voor onverantwoordelijk gedrag heeft behoed! Suggereert Adam vervolgens dat hij een eind aan zijn leven wil maken, dan moedigt Eva hem aan dat vooral te doen en ook haar te doden, op zo'n botte manier dat Adam er maar van afziet. Er zit niets anders op dan dat ze hun straf lijdzaam ondergaan. Na Uriëls instructies eindigt de tragedie somber en desolaat.

Lust, macht en kennis, Satan, God en mens, man en vrouw, principes en wankelmoedigheid: zelden heeft Vondel zo hoog gegrepen en is hij zo in zijn opzet geslaagd. De lichtelijk behaagzieke barok van zijn vroegere poëzie heeft hier plaats gemaakt voor een drama dat in structuur, karaktertekening en vooral stijl Aristoteles' goedkeuring zou hebben weggedragen. De tijd is rijp voor Corneille en Racine.

Rembrandt, *Aristoteles met de buste von Homeros*, (1653) The Metropolitan Museum of Art, New York

Tragisch verbond

In 1653 schilderde Rembrandt een intrigerend portret van Aristoteles. Was de filosoof gedurende de middeleeuwen vooral bekend geweest als *godfather* van de scholastiek, Rembrandt moet geweten hebben dat in zijn tijd met name de *Poëtica* in de belangstelling stond. In een schaars verlichte ruimte staart de grote denker op gevorderde leeftijd enigszins weemoedig naar een buste van Homeros, die hij zelfs teder aanraakt. Aristoteles is rijk gekleed en draagt een breedgerande hoed. Het is alsof hij Homeros iets wil uitleggen, maar inziet dat dit onmogelijk is.

Het schilderij lijkt te willen uitdrukken dat dichters en denkers uit verschillende perioden een geheimzinnig verbond met elkaar kunnen sluiten, een verbond dat in wezen tragisch is omdat werkelijk contact ontbreekt. Zou Rembrandt geweten hebben hoe zijn tijdgenoten met Aristoteles omgingen? Heeft Vondel dit schilderij gekend? We weten het niet. Wel is het duidelijk dat de theatraliteit van Rubens halverwege de eeuw in Amsterdam heeft plaatsgemaakt voor een verinnerlijkte omgang met de klassieken. Hoe weinig Vondel en Rembrandt misschien ook met elkaar gemeen hebben, in dit opzicht zijn ze verwant.

Piet Gerbrandy (1958) is classicus en dichter. Hij publiceerde drie dichtbundels, vertaalde Quintilianus uit het Latijn en schrijft over poezie en klassieken in de Volkskrant *en* De Groene Amsterdammer.

Anne du Cloo
Amsterdam

pluto's inborst pruttelt nog wat na
onder haar gespreide dijen haar
buitenwijken gaat kwispelend Zij toegenegen
met hart & kas en buigt haar kop
voor's Hemels as steekt haar snuit
in robuust genot
om er uiteindelijk verlekkerd
het hoofd te verheffen

in een Haar veler gebruiken
of het nu een harinkje op de herengracht is
of een jointje aan de brouwersgracht
met de anonimicry van een stadsbewoner
is 't goed toeven hier voor Hare kleine
aimabele Keizerin

hier nu na de priesterschap ook de kritiek
een zachte dood gestorven is en bovenal
blindhokkend nog de stropdas van de handel
over Haar veler koppigheid

wat volk ziet ze niet als een tijdloze
rivier stromen door haar weldoorvoede straten
in 't kruipnest van Haar wielbeklemmend
schikbewind stelt Zij trots haar wetten op
aan heel haar watertrappelende oceaan
tussen heipaal en avondgloed
slepen Haar veler hoofden
met overladen endeldarmen de wereld in

welvaren blijft haar kroost
zolang de weelde de raad overheerst
en Zij kwispelend blijft met braaf
gecontroleerde handjes cartoonesk
als een ware Koningin

Yves van Kempen

'Laat vallen, als ik vall' met deze krone op 't hoofd'
Vondel en zijn Lucifer

> **H***oe zijt gij uit den hemel gevallen, gij morgenster, zoon des dageraards; hoe zijt gij ter aarde geveld, overweldiger der volken! En gij overlegdet nog wel: ik zal ten hemel opstijgen, boven de sterren gods mijn troon oprichten en zetelen op den berg der samenkomst ver in het noorden; ik wil opstijgen boven de hoogten der wolken, mij aan den allerhoogste gelijkstellen. Integendeel, in het dodenrijk wordt gij geworpen, in het diepste der groeven*.
> Jesaja 14: 12-15. Amsterdam, Het Nederlandsch Bijbelgenootschap (1960)

Scène uit *Lucifer* door Het Toneel speelt (2001)
(foto Deen van Meer)

Eeuwen voordat Harry Mulisch een deel van zijn roman *De ontdekking van de hemel* (1992) in Gods hemels paradijs situeerde - een decor dat Jeroen Krabbé vervolgens in zijn verfilming ombouwde tot Piranesi's duistere kerkerlabyrint waarin het engelenvolk in een permanente staat van oorlog lijkt te verkeren om de gebeurtenissen op aarde toch vooral de baas te blijven - ontdekte Joost van den Vondel (1587-1679) die plek al als de ideale locatie voor zijn *Lucifer*. Dat toneelstuk is een van de mooiste dramatische werken uit onze literatuurgeschiedenis, een meesterwerk dat niet onderdoet voor het wereldwijd geroemde *Paradise lost* (1667) van John Milton (1608-1674). De door Vondel als decor gekozen, in licht badende hemelvloer was een meesterzet die in de theaterwereld nooit meer navolging heeft gekregen

- in zijn dagen ongetwijfeld een daad van vermetelheid die valt te vergelijken met de provocerende houding van zijn hoofdrolspeler Lucifer. Het idee is hem niet in dank afgenomen door de Amsterdamse magistratuur, een gezelschap dat toch als ‘vrijzinnig’ te boek staat in de vaderlandse geschiedschrijving. De overspannen reactie van de Amsterdamse magistraten doet achteraf de wenkbrauwen fronsen over de standvastigheid en vastberadenheid van deze vroede vaderen. In elk geval voelden ze zich niet zo vrij dat ze de klacht van de dominees weerstonden toen die het ‘treurspel, van den val der enghelen’ waarin ‘op een vleeselijcke manier de hooghe matery vande diepten Godes, met veele ergerlijke en ongheregelde verdichtselen wort voorgestelt’ brandmerkten als een blasfemie. De predikanten voelden zich geschandaliseerd vanwege de vermenging van menselijke en religieuze elementen in het stuk. Zij zagen het als een spel waarin ontheiliging, afgoderij en perversiteit hand in hand gingen, zo valt te lezen in *Leven van Vondel* (1682) van Vondelbiograaf Geeraardt Brandt.

Het protest werd dus met onderdanigheid gehonoreerd. De *Lucifer* moest van de planken, en wel met de grootst mogelijke spoed. Op 2 en 5 februari 1654 beleefde het stuk twee succesrijke opvoeringen, maar daarna was het afgelopen en moest de wonderlijke toneelhemel waarin de personages tussen stralende wolken door konden opstijgen en neerdalen naar het stort. Het zou tot in de negentiende eeuw duren vooraleer de *Lucifer* een nieuwe kans kreeg. Die reprise was te danken aan de Amsterdamse rederijkerskamer Achilles (1846) en kreeg een enscenering waarbij de leden van het gezelschap in zwarte rok en witte das naast elkaar op het podium de rollen declameerden. Want inmiddels stond de *Lucifer* als een *leesstuk* te boek; onopvoerbaar was de klacht, maar om de kracht van zijn virtuoos taalgebruik uiteindelijk kennelijk toch ook weer onweerstaanbaar.

Naar de onuitgesproken drijfveren van de predikanten om zich zo furieus tegen het stuk te keren is het natuurlijk gissen. Mogelijk is de in al zijn weerstand, verwarring en verscheurdheid toch ook zo bewonderenswaardig sereen en rationeel opererende Lucifer hen een doorn in het oog geweest. Vondel maakt nergens een demon van hem, laat staan een karikatuur.

Met spelen waarin Satan een hoofdrol vertolkte, moet men in die dagen maar al te zeer vertrouwd zijn geweest. Duivelsspelen waren er vele. Ze zijn van middeleeuwse oorsprong, kwamen voort uit het Paasdrama - toneel met een liturgische inslag - en vonden hun oorsprong in de gevolgen van Christus' hellevaart zoals die is beschreven in de apocriefen. Lucifer zit daarin onveranderlijk als een tiran op zijn troon, razend en tierend omdat Jezus na zijn kruisdood onmiddellijk de zielen van alle eerder gestorvenen heeft bevrijd uit het voorportaal van de hel, met als gevolg dat zijn rijk er een zonder onderdanen dreigt te worden. Brullend en scheldend commandeert hij

voortdurend zijn leger trawanten om zoveel mogelijk aardse zielen aan te slepen teneinde zijn horrorwereld bevolkt te krijgen. En wat het betekende om in hun klauwen te vallen, weten we maar al te goed. Fresco's van helletaferelen in diverse Italiaanse kerken demonstreren de tormenten die de verdoemden ondergingen. Bij het uitbeelden van die gruwelen wordt weinig aan de fantasie overgelaten. Via de mond ingebracht en door de aars weer naar buiten komend, doorboren spiesen het vervloekte lichaam, lijven worden geroosterd, zwepen en gesels striemen de rug, vleesmessen doorklieven de buiken, ingewanden stulpen naar buiten, pinnen doorboren het vrouwelijk geslacht, schorpioenen en ander ongedierte vreten aan het gebeente, een douche van emmers gloeiende pek overspoelt de voor eeuwig verdoemden. De taferelen waren in al hun barbaarsheid natuurlijk als vermaning bedoeld, als een afschrikwekkend voorbeeld voor de losbol die het niet al te nauw nam met de strikte regels van het geloof Lucifer is hier een beest van het ergste soort, een sadomasochistische machtswellusteling *avant la lettre* - en dat hoorde hij in de ogen van de calvinistische predikanten natuurlijk ook te blijven.

Een draak, vol nijds

Deze satan is het tegenbeeld van de opstandige en verstandig redenerende, wikkende en wegende, in zijn emoties verstrikt rakende Lucifer die Vondel ten tonele voert. Vondels Lucifer is een Godenzoon in het diepst van zijn gedachten, worstelend met zijn dilemma's en dat maakt hem menselijk en in de ogen van een modern toeschouwer als ik toch vooral sympathiek. Zou dat vroeger veel anders zijn geweest, vraag je je dan af.

Intussen is het wereldbeeld waarin Vondel zijn protagonist plaatst merkwaardig genoeg nog grotendeels middeleeuws-christelijk van structuur. De kosmos was daarin een magistraal, door Gods hand geordend bouwsel dat in negen concentrische hemelsferen trapsgewijs opsteeg naar het centrum, het empyreum, de vaste hemel waarin nogmaals negen sferen naar God leiden, de maker en hoeder van het al.

> 'k Verzwijg mijn henevaart, om niet te reppen hoe
> Gezwind ik nedersteeg, en zonk door negen bogen,
> Die, sneller dan een pijl, rondom hun midpunt (de aarde) vlogen.

zegt Apollion bij zijn terugkeer uit het aards paradijs.

Natuurlijk wist Vondel wel beter. Hij was voldoende bekend met de theorieën van Copernicus om te weten dat dit wereldbeeld inmiddels voorgoed tot het verleden behoorde. Maar de systematiek, de harmonie van het

model, gecombineerd met de getalssymboliek die er zich in opdringt, moeten een onweerstaanbare aantrekkingskracht hebben uitgeoefend op zijn dichtersnatuur, alleen al vanwege de mogelijkheid van symmetrie, spiegelingen en harmonieën in de structuur en de metaforiek van het stuk, waarmee het drama dan ook vol zit.

Rondom God zweven de engelen die hem eren en dienen. Zuivere geesten zijn het, figuren zonder lichaam - zoals Apollion onmiddellijk na zijn terugkeer van de aarde met spijt constateert - uiteraard door Hem gecreëerd en in een strikte hiërarchie rondom Zijn troon geschaard. Na de geboorte van de mens wordt deze rangorde doorbroken en de harmonie verstoord. Onder een deel van de engelen breekt een opstand uit tegen het Allerhoogste Gezag. Het is een revolte waarover aartsengel Lucifer - de engel die daar blijkens zijn naamgeving kennelijk al voor was voorbestemd - uiteindelijk de leiding zal nemen. Wie 'morgenster' en 'lichtbrenger' heet, moet over leiderscapaciteiten beschikken. 'Hovaardij en Nijdigheid' zijn de aanstichters van deze tweedracht, meldt Vondel in zijn *Berecht aan alle kunstgenoten, en begunstigers der toneelspelen*, een voorwoord bij het treurspel waarin hij zijn bronnen en zijn bedoelingen blootgeeft. Hij wilde een primair, en daarmee universeel geval van 'staatzucht' verbeelden, zo heet het daar, een voorbeeld geven van het laakbare verlangen om God in zijn almacht te overtreffen. Anders gezegd, hij dramatiseert de uitdrukking dat hoogmoed voor de val komt - een thema dat overigens niet specifiek des Vondels was, want het keert in allerlei kunstuitingen uit die tijd met enige regelmaat terug. Het onderwerp fascineerde Vondel al jaren, maar of het daarmee tot in eeuwigheid ook het leidmotief voor de *Lucifer* moet blijven, is vooralsnog de vraag. De opstandelingen Lucifer, Apollion, Belzebub, Belial en hun medestrijders, de Luciferisten, verliezen ten slotte de slag tegen Gods getrouwen, vertegenwoordigd in Gabriël, Michaël, Rafaël, Uriël en een rei van engelen. Ze worden de hemel uit geworpen, waarna ze een schrikbarende metamorfose ondergaan. Uriël beschrijft de gedaanteverandering van Lucifer in het laatste bedrijf in woorden die de middeleeuwse satan opnieuw in de herinnering brengen:

> In 't kort, d'Aartsengel, wien nog flus alle Englen vieren,
> Verwisselt zijn gedaante, en mengelt zeven dieren
> Afgrijslijk onder een, naar uiterlijken schijn:
> Een leeuw, vol hovaardij, een vratig gulzig zwijn,
> Een tragen ezel, een rinoceros, van toren
> Ontsteken, ene sim, van achter en van voren,
> Al even schaamteloos, en geil en heet van aard,
> Een draak, vol nijds, een wolf en vrekken gierigaard.

Lucifer lijkt in al zijn slechte eigenschappen te zijn getransformeerd. Maar niet alleen hij. Allen worden ‘beneveld en verblind, en ijselijk misvormd’. De suggestie is duidelijk: de voormalige engelen zijn in baarlijke duivels veranderd, tot vuurvreters gemaakt, tot gedrochten, bezeten van wraakzucht en een grenzeloze haat die zich op de mens richt maar in feite hun Schepper moet treffen. Vervolgens behalen ze dan toch nog een triomf In Michaels zege over Lucifer tekent zich uiteindelijk zoiets als een Pyrrusoverwinning af Met een list verwezenlijken de gevallen engelen de zondeval van Adam en Eva en krijgen daarmee evenveel greep op het mensdom als hun contragestalten in de goudstralende hemel, waardoor Lucifer tot de eeuwige tegenstrever wordt van wat eens zijn bovenbaas was. Sinds die dag is de mens voor eens en voor altijd aan sterfelijkheid onderhevig en zijn er voortaan twee plekken voor de ultieme voortzetting van het leven in het hiernamaals: de hemel en de hel. Eeuwig geluk krijgt zijn tegenhanger in eeuwige verdoemenis, verzaligd herleven in tijdloos branden.

Door de grooten aangegaapt, door het volk vergeten

Hiermee is het Luciferverhaal dat Vondel uitzet gesitueerd, maar daarmee nog niet zijn even complexe als majestueuze onderneming. Want in dat weergaloos lyrisch idioom van hem, rijk aan klank en regelmatig van ritme - en daarmee zuigt hij de lezer werkelijk letterlijk zijn zinnen binnen - afwisselend delibererend, beschouwend en polemisch getoonzet, vol beschrijvende uitwijdingen en streng geconcipieerd in de geest van de klassieke retorica en poëtica, schreef hij een voorbeeldig renaissancedrama waarin niet de strijd tussen goed en kwaad voorop staat, zoals dat in de middeleeuwse mysteriespelen het geval was, maar het vraagstuk van macht en machteloosheid, van recht en onrecht, van vrede en (burger)oorlog, bestuurlijke betrouwbaarheid en doorzichtigheid van besluitvorming. Deze items, die tot op de dag van vandaag niets aan kracht en actualiteit hebben verloren, duiken in zijn werk steeds weer op. Vondel is ontegenzeggelijk de stem van zijn époque en bezit tegelijkertijd de interesses van de moderne dichter.

Joost van den Vondel was een taalkunstenaar van geboorte en, zoals de werkelijke taalgeweldenaar ben ik dan geneigd te zeggen, een man van het barokke. Maar barok wordt in dit land van zuinigheid, huishoudboekjes en spaarzegels altijd geassocieerd met overdaad, en is dus allerminst een populair artikel. Verder was Vondel in zekere zin een autodidact. Hij maakte zich op eigen kracht lessend het Frans meester, en het Latijn, om zich vervolgens te kunnen verdiepen in schrijvers als Seneca, Vergilius, Ovidius en Horatius. Hij leed aan het euvel dat de meeste autodidacten aankleeft: ze willen hun zelf verworven kennis ook altijd etaleren, tot in de kleinste weetjes. Hoewel

hij zich op latere leeftijd tot het rooms-katholieke geloof aangetrokken voelde, werd hij vooral gevormd in een doopsgezinde omgeving, en daarmee in een wereldmijdend milieu waarin elk gemeentelid de bijna onbedwingbare neiging heeft zelf voor theoloog te spelen. Na zijn overgang naar het katholicisme bleef hij in geloofszaken, hoezeer ook gefascineerd en geïmponeerd door het gezag en de gezagsstructuur in de Roomse kerk, zijn onafhankelijkheid van geest trouw. Geen stof die door hem is behandeld of hij heeft er zijn eigen draai aan gegeven en altijd leverde dat een even verrassende als dichterlijke visie op over de dingen die hem vaak hartstochtelijk bezighielden. Want hartstocht bezat hij, gelet op zijn felle, soms zelfs fanatiek positie kiezen in politieke en godsdienstige kwesties waarmee hij te maken kreeg. De neerslag daarvan is niet alleen in zijn hekeldichten te vinden - kijk maar naar de *Lucifer*.

Hoe controversieel, complex, tegendraads en paradoxaal Joost van den Vondel in zijn uitingen ook mag zijn - en dat lijken me zeker bij een kunstenaar van zijn kaliber allemaal factoren die de nieuwsgierigheid opwekken - vreemd genoeg kreeg hij nooit de aandacht en erkenning die hij verdient. Hij is al eeuwen lang een dichter hors concours, iemand die fors boven het maaiveld uitsteekt, maar mogelijk wordt hij juist daardoor slechts mondjesmaat gelezen. Vondel is een in de kleine kring van literaire fijnproevers bewonderd, maar daarbuiten altijd impopulair gebleven en inmiddels zelfs vrijwel onbekend geworden auteur, die zijn naam mag geven aan straten, pleinen en een Amsterdams park. Wat Busken Huet in 1867 bij gelegenheid van de plaatsing van zijn standbeeld in Amsterdam schreef, is nog onverkort van toepassing: ‘Aan onze universiteiten staat Vondel op de “Series Lectionum” alleen voor memorie uitgetrokken, en met den hoogsten lof kan men aldaar tot doctor in allerlei letteren bevorderd worden, zonder in het minst te weten, of te willen weten, hoe Joost van zyne snaren leefde.’ Toen al was Vondel, ‘van onze hoogescholen gebannen, op onze burgerscholen een nieuweling, in onze huisgezinnen een gesloten boek, in onze boekverkooperswereld een in courant artikel, door de grooten aangegaapt, door het volk vergeten’. Regisseur Hans Croiset en dramaturg Guus Rekers behoren tot de weinigen die het banier van Vondels theaterwerk al geruime tijd in het theater hooghouden, maar in het middelbaar en hoger onderwijs dient hij niet eens meer als vijgenblad voor een schaamteloos uitgekleed literatuur-programma.

Een exempel van de moderne mens in wording

Het toneelstuk *Lucifer* is de geschiedenis van een revolte, maar wel een met de handicap dat een open eind niet mogelijk was, want verloop en afloop

zijn tenslotte al bij voorbaat gegeven. Vondels bewegingsruimte was dus beperkt, hij moest het - ook van zichzelf - met de gegevens uit de bijbel doen. Lucifer komt ten val met of zonder kroon op het hoofd, zoveel is zeker, en hij sleept in zijn tuimeling een heel leger getrouwen én de mens met zich mee. Wat interessant blijft, is intussen de manier waarop dat in Vondels drama gebeurt. Daarover is veel gespeculeerd en niet door de minsten. Ik noem uit talloos velen slechts Albert Verweij, Herman Gorter en Anton van Duinkerken. Nu eens neemt men in de interpretatie van het stuk de schrijver tot uitgangspunt, dan weer de tekst. Voor de een is het werk een weergaloze daad van een *bewust* tragicus, voor de ander een afschrikwekkende spiegel voor staatzuchtigen, een waarschuwing derhalve voor de zonde van de overmoed. Verder wordt het verhaal geïnterpreteerd als een noodkreet om deemoed en devotie, ja zelfs om onderdanigheid, of het heet dat Lucifer met voorbedachte rade de grenzen van zijn mogelijkheden verkent. Iedereen en iedere tijd heeft zijn eigen visie op de *Lucifer* dat kan alleen maar door het uitzonderlijk karakter van het treurspel.

Over Vondel is nogal eens beweerd dat hij geen verstand zou hebben gehad van psychologie of wars was van seksualiteit. Onzin natuurlijk. Wie tot op de dag van vandaag kan boeien, weet wat de mens bezielt en een engelenziel verlangt. Apollion, zijn naam staat niet voor niets voor *de bederver*, geeft er in het eerste bedrijf al blijk van als hij, sprekend over Adam en Eva, Belzebub aangeeft waarin hij zich misdeeld voelt:

> Door een genot van 't schoon, in 's mensen brein gebeeld,
> En ingedrukt met kracht van d'opgespanne zinnen.
> Dat houdt dit paar verknocht. Hun leven is beminnen,
> En wederminnen met een onderlingen lust,
> Onendelijk gelest, en nimmer uitgeblust.

Zoveel lichamelijke zinnelijkheid is de engelen niet gegeven, dat steekt. De hele intro van Apollion is overigens één lofzang op de zintuiglijkheid, zoals het hele toneelspel een ode is aan het licht. De mens is omringd met vogelgezang, welriekende bloemen en onweerstaanbaar fruit, klanken, geuren - kleuren en geluiden waarvan de engelen geen weet hebben, maar wel van willen krijgen. En met hen uiteraard ook Lucifer.

Met hem schiep Vondel een van de fascinerendste toneelhelden uit onze literatuur. Geen satan of tiran, geen vertegenwoordiger van het kwaad dus, maar iemand die onweerstaanbaar worstelt met zijn positie van onderdaan en leider. Vanuit die hoedanigheid is zijn grootste grief en de bron van zijn verzet - eerder nog dan Gods raadsbesluit, door Gabriel, de heraut en tolk van Zijn wil, rondgebazuind, dat de mens boven de engelen wordt verheven

- vooral ‘den duisteren grond van Gods geheimenissen’. ‘Wie kan uit dit besluit den zin te zamen rapen,’ vraagt hij zich even vertwijfeld als terecht af. Gabriel wil of kan hem die in elk geval niet geven. De Alomtegenwoordige is in het drama intussen de grote afwezige, slechts vertegenwoordigd aanwezig en dat maakt Zijn woord uiteraard aan interpretatie onderhevig. Wat Lucifer de in zichzelf rustende macht kwalijk neemt, en waarin hij anders dan de Godgetrouwen uiteindelijk niet kan berusten, is dat Hij zijn macht niet transparant maakt, reden noch uideg geeft van zijn overwegingen. Zaken waarmee God zijn almacht in ultimo had kunnen bewijzen of vestigen. Nu is hij als Stedehouder nergens in gekend. Het ‘raadslot en besluit’ - een belangrijke vorstelijke ordonnatie, die pas na bespreking in de hoogste raad getroffen wordt - bereikt hem van buitenaf, terwijl hij veronderstelde tot Zijn vertrouwelingen te behoren. Dat hij als zodanig niet is erkend, dat wringt en vraagt om weerwoord en weerwerk, zoals hij maar al te zeer laat blijken. Al direct bij zijn aantreden in het tweede bedrijf, wanneer hij Belzebubs suggestie dat door Gods besluit een erfrecht is geschonden bevestigt, en de hakken in het zand zet:

> Gij vat het recht: het past rechtschape heerschappijen
> Geenszins hun wettigheid zo los te laten glijen;
> Want d'oppermacht is d'eerste aan hare wet verplicht;
> Verandren voegt haar minst. Ben ik een zoon van 't licht,
> Een heerser over 't licht, ik zal mijn Recht bewaren:
> Ik zwicht voor geen geweld, noch aartsgeweldenaren.
> Laat zwichten al wat wil: ik wijk niet énen voet.

‘Wat Recht? die wetten geeft vermag de wet te breken,’ repliceert het koor der engelen in het derde bedrijf en Rafael houdt Lucifer even later voor: ‘Geleende heerschappij staat los, en is geen erf.’ Maar voor die logica is Lucifer allerminst gevoelig, integendeel zelfs, hij bijt zich steeds meer vast in het eigen gelijk. Hij die vindt dat het hem nooit aan ‘plicht in enig deel ontbroken’ heeft, voelt zich onterecht behandeld, miskend, misdeeld zoniet vernederd, en heeft geen oor voor Gabriels wijsheid dat de tijd ‘d'oorzaak’ zal leren, dat gehoorzaamheid altijd geboden is, en ‘zaligheid bestaat in een gerust genoegen’: in aanvaarding en tevredenheid. Van zoveel volgzaamheid gruwt Lucifer, meer nog dan van het verwijt dat hij zwanger gaat van staatzucht. Zijn trouw is niet gehonoreerd, zijn rechtsgevoel aangetast, weerstand is hier geboden, zoniet verzet. Stap voor stap raakt hij daarvan overtuigd, gedeeltelijk gestuurd door de influisteringen van de vileine Belzebub die de kunst van de dubbelspraak als geen ander beheerst en zo uitgroeit tot de eerste advocaat van de duivel. Daarnaast weet de listige ophitser

Apollion, in wiens perceptie de mens niet meer is dan een aardworm die ‘heerst, gelijk een God, om wien het al moet slaven’ en die de rol van slaaf ook al voor zichzelf ziet weggelegd, evenals voor zijn medebewoners van het hemels paradijs, hem steeds in zijn zwakke plek te raken: zijn gekrenkte trots. Niets menselijks is de engel vreemd. Zo komt hij ‘uit nood en noodweer’ of zoals het elders heet ‘uit nood en dwang’, maar wel degelijk ook vanuit eigen overtuiging tot zijn strijdplan en stelt zich aan het hoofd van de Luciferisten. Hun belang dient deels zijn belang, en wie kan hem de strijd tegen zelfverloochening of om uitleg en zelfbehoud kwalijk nemen? Daarbij laat hij zich leiden door de zinsbegoocheling dat hij vecht: ‘En oorloge onder God, tot voorstand van zijn koren, de handvast, en het Recht, hun wettig aangeboren’. In dat opzicht blijft hij een leenheer die zijn superieur niet wil afvallen, maar hem intussen wel de les leert.

Dat alles maakt Vondels Lucifer, deze zoeker naar de essentie van macht die zoveel onmacht in zichzelf ervaart, van recht terwijl hij de duistere kanten in zichzelf onderkent, zo complex en intrigerend. Hij is een opstandeling die maar niet los komt van zijn trouw, rationeel en hartstochtelijk, dan eens behoudend dan weer vooruitstrevend in zijn denken, uiteindelijk iemand die zich losmaakt uit de orde van blinde gehoorzaamheid en onverzettelijke trouw, en zo een stap in een nieuwe tijd zet, in een wereld waarin God intussen het zwijgen wordt opgelegd. Zijn val intuïtief voorvoelend, kiest hij voor het onzeker lot van de banneling. En daarin komen ze overeen, Vondel en Lucifer en misschien wel daarom bejegende de voorzichtig binnen de kaders van de bijbelse geschiedenis opererende dichter zijn protagonist met de nodige egards.

Ik heb hem altijd als een tijdgenoot, ja zelfs als een lotgenoot ervaren, veruit te prefereren boven zijn samenzwerende vrienden en onderdanige tegenstrevers met hun misleidende en zalvende praatjes - als een exempel van de moderne mens in wording met al zijn twijfels, groots in de innerlijk strijd die hij met zichzelf voert.

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. *Hij schrijft over literatuur in onder meer* De Groene Amsterdammer *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder

Pieter de Nijs
Taal van een ontroerende schoonheid
In gesprek met Hans Croiset en Guus Rekers

De toneelstukken van Vondel kennen een wisselvallige speelgeschiedenis. Al direct bij eerste opvoering van *Gijsbreght van Aemstel*, geschreven ter gelegenheid van de opening van de nieuwgebouwde Amsterdamse Schouwburg aan de Keizersgracht op tweede kerstdag in 1637, ging er een koor van protest op. Vondels stuk zou, volgens de Gereformeerde kerkenraad, propaganda bevatten voor het katholieke geloof. De magistraat hoorde dit protest aan en liet de voorstelling enkele dagen uitstellen, maar besloot dat het stuk toch mocht worden gespeeld en zo vond de première van de *Gijsbrecht* ten slotte plaats op 3 januari 1638.[1.]

Rembrandt, *Willem Ruyters (Gozewijn) krijgt zijn mijter opgezet*

Gijsbrecht was in de zeventiende eeuw zonder twijfel Vondels meest succesrijke stuk. Het werd in 1638 wel dertien keer opgevoerd en vanaf 1641 was het vrijwel ieder jaar in de eerste week van januari te zien.[2.] *Lucifer* had veel minder succes. Het kende twee vertoningen in 1654, maar verdween vervolgens tot de twintigste eeuw bijna volledig van het repertoire. De piëtistische

1. De inleiding bij dit interview is voornamelijk gebaseerd op artikelen over Vondels toneel in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, hoofdredactie: R.L. Erenstein, Amsterdam, AUP, 1996.
2. Ter vergelijking: W. Hummelen suggereert dat er in 1647 105 voorstellingen van 34 spelen plaatsvonden in de Amsterdamse Schouwburg (zie het artikel van Hummelen in: *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, p 192-203). Men speelde over het algemeen twee keer per week, terwijl men in de kermisweek in september vaak elke dag naar de Schouwburg kon.

(streng gereformeerde) predikanten verzetten zich overigens niet alleen tegen de *Gijsbrecht* en *Lucifer*, maar ook tegen Vondels bijbelse treurspelen, zoals *Gebroeders, Joseph in Dothan* en *Joseph in Egypte*, die in 1641 in de Schouwburg te zien waren en ook daarna nog successen kenden (*Gebroeders* werd decennia lang tijdens de kermisweek in september gespeeld).

Toch was dat gereformeerde verzet niet werkelijk de reden dat Vondels stukken minder of helemaal niet meer werden gespeeld. Vondel moest het, samen met zijn meer serieuze collega-auteurs, in de tweede helft van de zeventiende eeuw afleggen tegen de veranderende toneelmode, allereerst tegen gruwel- en sensatiestukken zoals *Aran en Titus*[3] van Jan Vos en *Belegering ende het Ontset der stadt Leyden* van Reinier Bontius, en daarna tegen classicistische stukken, zoals *De verduytste Cid* (naar het stuk van Corneille), en spannende en afwisselende liefdesdrama's, meestal naar vertalingen uit het Frans en Spaans. Vondels laatste bijbeldrama's, zoals *Adonias* (1661), *Adam in ballingschap* (1664) en *Noah* (1667) werden zelfs niet meer in het Schouwburgrepertoire opgenomen. Ook zijn uitgesproken ‘katholieke' stuk *Petrus en Pauwels* (1641) werd niet opgevoerd, evenmin als *Maria Stuart* (1646). De enige uitzonderingen hierop zijn wellicht *Jephta* (1659), dat nog elf opvoeringen kende, en *Palamedes* (1625), de tragedie die hem nog bijna voor het Hof van Holland had gebracht: deze aanklacht tegen de door Maurits toegelaten veroordeling van Oldenbarneveldt werd in het jaar van verschijnen onder meer in Rotterdam en enkele keren in Den Haag gespeeld. Toen de Amsterdamse Schouwburg na de verbouwing, die in 1665 begon, in 1677 weer open ging, was de wind helemaal gedraaid. De nieuwe regenten, vooral afkomstig uit het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum, hadden andere opvattingen over wat er gespeeld diende te worden. In die zin conformeerden ze zich aan de opvatting van de stedelijke magistraat. De burgemeesters van Amsterdam vaardigden namelijk een verordening uit met de strekking dat godsdienst en de zeden op toneel niet meer mochten worden ‘beledigd’. Bijbelstof, zo maakte een van die nieuwe regenten, Andries Pels, op zijn beurt in een tekst met de veelzeggende titel *Gebruik en misbruik des toneels* (1681) duidelijk, hoorde thuis in de kerk, en niet in de schouwburg.

Tegen het einde van de zeventiende eeuw waren de stukken van Vondel volledig van de Amsterdamse toneelvloer verdwenen, met uitzondering van één: de *Gijsbrecht*. Dat zou vanaf 1641 tot 1968 bijna ieder jaar opnieuw in de Amsterdamse Schouwburg worden opgevoerd, eerst omstreeks Kerstmis en vanaf 1841 op Nieuwjaarsdag. De populariteit van *Gijsbrecht* in de tweede helft van de zeventiende en eerste helft van de achttiende eeuw had uiteraard te maken met de ‘nationale’ problematiek of de voor Amsterdammers goed herkenbare stedelijke achtergrond, maar wellicht ook met het ‘kunsten vliegwerk - Rafael die aan het einde van het stuk uit de nok van de

3. *Aran en Titus* stond tot ver in de achttiende eeuw op het repertoire van de Schouwburg en was ook elders in Europa geregeld te zien Het beleefde vanaf 1641 tot 1665 zo'n honderd voorstellingen. Het stuk zou ondanks verzet van aanhangers van het Frans classicistisch toneel tot 1746 op toneel blijven.

schouwburg wordt getakeld - en het ook bij de opvoeringen in de zeventiende eeuw al uiterst populaire spektakel dat het *tableau vivant* van de moord op bisschop Gozewijn en de verkrachting van de nonnen van het Klarissenklooster biedt. Niet voor niets duikt dat onderwerp veel op in contemporaine afbeeldingen, gravures en 'illuminatiekastjes' (waarvan er één nog steeds valt te bewonderen in het Nederlands Theater Instituut).

Illuminatiekastje van P Barbiers (ca 1780) met de populaire kloostermoord

In 1685 was Vondels *Faeton* (1663), over de onkundige zoon van Febus Apollo, die de zonnewagen van zijn vader laat ontsporen waarop de aarde dreigt te verbranden en oppergod Jupiter zich gedwongen ziet Feton met zijn bliksem te doden - een stuk dat tijdens het leven van de dichter nooit was opgevoerd - nog wel basis voor een soort operabewerking waarin dans, zang en kunst- en vliegwerk de boventoon voeren. Vondel liet niets zien van Jupiters bliksem of de val van Faeton - dat werd verhaald - en ook al behoorden de reien in het stuk in Vondels optiek te worden gezongen, een zang- en dansspel was het natuurlijk niet. In de bewerking van Govard Bidloo echter speelden muziek en dans, naast kunst- en vliegwerk, een hoofdrol. Iets vergelijkbaars gebeurde bij de bewerking die Jan Frans Cammaert maakte van *Adam in ballingschap*, dat in 1746 in de Brusselse Muntschouwburg werd vertoond.

Vondel verdween vervolgens opnieuw gedurende lange tijd uit beeld in de Nederlandse theaters. Pas in 1846 klinken zijn verzen weer op, in het Amsterdamse Frascati, waar leden van de negentiende-eeuwse 'rederijkerskamer' Achilles, met als prominente declamant de auteur Jacob van Lennep, zich waagden aan een 'concertante' versie van *Lucifer*. Van Lennep was de

inspirator én ‘regisseur’ van deze weinig toneelmatige versie van Vondels nauwelijks gespeelde stuk. Het overgrote deel van het repertoire van deze rederijkerskamers, die in die tijd als de welbekende paddenstoelen uit de grond rezen, bestond uit middelmatige, contemporaine teksten. Van Lennep maakte zich daarentegen sterk voor het brengen van Nederlandstalige klassiekers: behalve *Lucifer* ook *Joseph in Dothan, Adam in ballingschap, Leeuwendalers* en *Maria Stuart* van Vondel, naast toneelteksten van andere zeventiende-eeu-wers als Hooft en Huygens. *Lucifer* werd bijna ongeveer een eeuw later opnieuw opgenomen in een voordrachtsrepertoire, dat van Albert Vogel senior. Vogel droeg de *Lucifer* onder meer - in Engelse vertaling! - voor aan de Amerikaanse president Woodrow Wilson in 1914. Naar verluidt was hij zelfs van plan om het stuk voor de Paus voor te dragen, waarvoor hij zich snel het Italiaans dacht eigen te maken, maar de kerkvader liet Vogel tijdig weten dat hij op een dergelijke presentatie niet zat te wachten.

Van een geregeld spelen van stukken van Vondel kwam het pas weer rond 1920. Willem Rooyaards bracht met een fusiegezelschap, voortgekomen uit de NV Het Toneel en de Koninklijke Vereniging Het Nederlandsch Tooneel, in dat jaar in de nieuwgebouwde Amsterdamse Stadsschouwburg op het Leidseplein onder meer *Adam in ballingschap* en *Gijsbrecht*, naast andere klassiekers als *Electra, Faust* en *Midzomemachtsdroom*. Rooyaards zou zich als een van de eerste moderne regisseurs sterk maken voor Vondel, met onder meer een nieuwe visie op de *Gijsbrecht*, waarvan hij de titelrol van 1912 tot 1924 regelmatig vertolkte. De *Gijsbrecht* had trouwens ook in deze tijd niet te lijden onder een gebrek aan belangstelling, want ook Eduard Verkade koos voor dit stuk om er een nieuw soort, mystiek-religieuze interpretatie op los te laten. In de periode vóór de Tweede Wereldoorlog zou verder Johan de Meester vaker stukken van Vondel, waaronder opnieuw de *Lucifer*, op het toneel zetten. De Meester was daarnaast de drijvende kracht achter de Elkerlyc-voorstellingen, die vanaf 1950 tot 1967 jaarlijks plaatsvonden, met acteurs als Han Bentz van den Berg, Ank van der Moer, Ton Lutz en Ellen Vogel.

In 1969 zette met de acties van de actiegroep Tomaat een serie vernieuwingen in in het Nederlands toneelbestel. Na 1969 lag het niet meer zomaar voor de hand wat er op de Nederlandse toneelpodia werd vertoond. Dat gold ook voor een tot dan toe nauwelijks bekritiseerde traditie als de vertoning van de *Gijsbrecht* op of rond Nieuwjaar - voor veel jongeren in de jaren vóór 1969 de eerste kennismaking met het toneel.

Tien jaar later, in het jaar waarin de driehonderdste sterfdag van Vondel werd herdacht, kwamen regisseur Hans Croiset en dramaturg Guus Rekers met een gedenkwaardige versie van *Lucifer*. Sinds die tijd hebben beiden naam gemaakt als Vondelverdedigers. Met het Publiekstheater, de theatergroep die na het vertrek van de Nederlandse Comedie de Amsterdamse

Stadsschouwburg was gaan bespelen, brachten ze in 1983 een even gedenkwaardige *Adam in ballingschap*. Croiset regisseerde na zijn vertrek bij het Publiekstheater nog *Faeton* bij toneelgroep De Appel, en verschillende andere Vondelstukken bij Het Nationaal Toneel en bij het door hem opgerichte Het Toneel Speelt, waaronder opnieuw een *Lucifer* in 2001.

Rekers en Croiset zien zichzelf waar het Vondel aangaat als roependen in een woestijn. Waarom kiezen zo weinig regisseurs of theatermakers tegenwoordig voor een stuk van Vondel? Waarom vertaalt het gunstig onthaal dat de door hen bewerkte en geregisseerde Vondelstukken bij pers en publiek vonden zich niet in een breder gedragen interesse in diens werk? Over die vragen, maar ook over hun persoonlijke fascinatie voor het werk van Vondel, hun kennismaking met dat werk en over de vraag waarom Vondel anno 2002 nog steeds gespeeld zou moeten worden, gaat onderstaand gesprek.

Hans Croiset: Ik ben pas vrij laat werkelijk in contact gekomen met het werk van Vondel. Ik heb wel wat lessen van mijn vader gehad en ik droeg incidenteel wel eens wat van Vondel voor - stukken uit de *Gijsbrecht* in de tijd rond Kerstmis - maar ik vond Vondel eigenlijk, op sommige regels na, onnoemlijk saai en vervelend.

Ik herinner me dat ik, toen we in de Tweede Wereldoorlog ondergedoken waren, van mijn pleegmoeder enkele regels van Vondel leerde: ‘Waar werd opregter trouw...’ Dat heeft me als kind ontzettend geraakt, misschien omdat mijn ouders gescheiden waren - zo zeer zelfs dat ik me een paar dagen later verbeeldde dat ik die regels zelf geschreven had. Mijn pleegmoeder was zo tactisch me in die waan te laten.

Maar dat was uiteraard niet de reden dat ik me voor Vondel ging interesseren; dat gebeurde pas zo'n dertig jaar later. Ik had wel eerder geprobeerd een rol te krijgen in een stuk van Vondel. Toen de Nederlandse Comedie, waar ik drie jaar heb gespeeld, een *Gijsbrecht* hadden gepland - in 1962 of 1963 - vroeg ik aan Han Bentz van den Berg of hij me niet een paar zinnen wilde laten zeggen. Het ging om de rol van de portier - zo'n tien zinnen - maar Van den Berg zei: ‘Nee jongetje, dat moet jij niet doen.’ Van de weeromstuit ging ik geloven dat ik niet geschikt was voor Vondelrollen.

Nadat ik enkele jaren, van 1964 tot 1971, als artistiek leider van Toneelgroep Theater in Arnhem had gewerkt kwam ik in 1972 bij het Publiekstheater. In Arnhem had ik niets met Vondel gedaan en ook bij het Publiekstheater lag het niet in de bedoeling om Vondel te gaan spelen. Voor mij kwam dat pas in 1979/'80 en ook nog min of meer bij toeval.

Guus Rekers: Ik begon al tijdens mijn studietijd te schrijven als toneelcriticus

voor *De Groene Amsterdammer*. In 1964 werd ik gevraagd om hoofd dramaen kinderprogramma's te worden bij de VARA-televisie, en daarop zei ik, niet gehinderd door enige kennis, ja. Bij de VARA produceerden we onder meer *Maigret*, de legendarische jeugdserie *Ja zuster, nee zuster* en het minstens even legendarische satirische programma *Zo is het toevallig ook nog eens een keer*.

In 1969 schreef ik samen met Nic Brink een verhaal - 'Pijnlijke beugels voor een lam bestel' - over het Nederlands toneelbestel, waar Paul Beugels een zwartboek over had geschreven. Dat was feitelijk de klaroenstoot waarop de Tomaatacties losbarstten. Ik hield een redevoering bij de Tomaatacties in november 1969 in de Amsterdamse Stadsschouwburg. Onder de actievoerders waren twee groepen, de revolutionairen - de 'slopers' en 'brekers', zeg maar degenen die werkelijk met tomaten hebben gegooid - en de opstandelingen. Ik was meer een opstandeling. Ik heb wel verbaal en geschreven geweld gebruikt, maar nooit een tomaat gegooid. Na de Tomaatacties ging ik naar Oost-Berlijn, waar ik enige tijd werkte als assistent van regisseur Benno Besson bij het Deutsches Theater en bij de Volksbühnen am Luxemburgplatz. Het was in Nederland een periode van politisering, die in de artistieke kringen in Oost-Berlijn al lang vanzelfsprekend was. Toen ik in 1970/'71 terugkwam in Nederland werd ik gevraagd om de artistieke leiding over te nemen van Studio van Kees van Iersel. Ik heb dat twee jaar gedaan, maar dat was geen succes. Studio leek een eiland van experimenten, maar bleek uiteindelijk toch te zeer afhankelijk van de persoon van Van lersel. Het was de tijd waarin nieuwe groepen ontstonden, zoals het Werkteater, het Onafhankelijk Toneel en Sater.

In 1972 of 1973 vroeg Hans Croiset me of ik als dramaturg wilde participeren in de artistieke leiding van het Publiekstheater. Dat was min of meer het hol van de leeuw. Ik heb Hans toen gewaarschuwd: 'Weet wie je in huis haalt - ik heb geen zin in belegen flauwekul. Je moet me gebruiken op wat ik in Berlijn heb gedaan.'

HC: Ik kende Guus uit zijn studententijd toen ik enkele studententoneelstukken regisseerde. Ik had hem al eerder, in 1964, gevraagd om als dramaturg bij Toneelgroep Theater te komen werken, maar hij was toen net begonnen als toneelcriticus bij *De Groene Amsterdammer* en bij de VARA en dat ging niet samen.

De functie van dramaturg was toen nog niet wat die nu is. Feitelijk vonden Guus en ik in die tijd gezamenlijk de rol van de productiedramaturg uit. Overal in Europa voelden regisseurs en artistiek leiders in die jaren de behoefte aan een intellectuele onderbouwing voor de stukken die ze wilden spelen. Die behoefte om het toneel een zwaarder draagvlak te geven was in die tijd algemeen, een gevolg - niet van Tomaat, maar van de '68-beweging.

Ik heb met Tomaat geen bemoeienis gehad, want ik zat in Arnhem. Ik heb me daar overigens ook bewust buiten gehouden.

GR: Een van de Tomaatacties was de verstoring van de *Gijsbrecht* die in 1969 werd vertoond. Zo kwam er een einde aan de *Gijbrecht*-traditie. Na Tomaat werd Vondel min of meer dood verklaard. Dat was feitelijk niet wat mij voor ogen had gestaan. Mijn ambitie was een nationale toneeltraditie op te bouwen, in de trant van The Royal Shakespeare Company of de Comédie Française. Daarbinnen passen uitingen van 'hogere taalcultuur', waar Vondel in thuishoort, net zo goed als volkstoneel. Ik deed bij de VARA al veel volkstoneel en ik ben er altijd van uitgegaan dat de Bouberfamilie eigenlijk de Nederlandse volkstraditie vertegenwoordigde waarop we moesten voortbouwen. Nu speelden we bij het Publiekstheater al veel Shakespeare en Tsjechov, dat was dus wel in orde, maar geen Vondel. Ik had voor een Holland Festival al eens een bewerking gemaakt van een stuk van Bredero en ik had een zekere naam als bewerker van zeventiende-eeuws Nederlands toneel. Voor mij was het duidelijk dat we ook bij het Publiekstheater iets met Vondel moesten gaan doen. Iedere Nederlandse acteur, zo was mijn stelling, moet behoorlijk met Vondel kunnen omgaan.

HC: Guus Rekers en gastregisseur René Lobo brachten in 1975 een *Gijsbrecht* bij het Publiekstheater. Als artistiek leider was ik daar uiteraard bij betrokken, maar ik had met de inhoud van die voorstelling geen bemoeienis. Het opnieuw op de planken zetten van een *Gijsbrecht* was in die tijd een vrij dappere daad, van alle betrokkenen, omdat de *Gijsbrecht*-traditie een van de aanleidingen was geweest voor de Tomaatacties, maar ook omdat een nieuw gezelschap, het Publiekstheater, juist dat stuk van Vondel in de Stadsschouwburg bracht. Het ging weliswaar om een zwaar bewerkte *Gijsbrecht*, maar die sloeg toch aan.

GR: In de *Gijsbrecht* die we in 1975 brachten kwam de *Gijsbrecht*-problematiek min of meer op z'n kop te staan. We speelden in een decor met stalen frames, met typische vertegenwoordigers van het toneelestablishment als Max Croiset als Gozewijn en Siegrid Koetsze als Badeloch. Hans Boswinkel was Gijsbrecht en Theu Boermans was Arend. De rij van Badeloch, 'O Kerstnacht', was een schokkende vertoning, want daarin werd Vondel veel meer in zijn waarde als protestfiguur, als 'opstandeling' neergezet. Met dat idee over Vondel en met die thematiek van de 'opstandeling' heb ik tijden rondgelopen. In 1979 deden we *Les Justes* van Camus. Ook in dat stuk draait het om de thematiek van 'revolutionair' versus 'opstandeling' - de keuze voor de ene of de andere manier van verzet. Dat leefde in die tijd, met

bijvoorbeeld de Rote Armee Fraktion, enorm. Toen kreeg ik in de gaten dat dat thema bij Vondel ook nadrukkelijk aanwezig was en dat daarvoor in diens werk duidelijke aanknopingspunten te vinden waren. En toen - het is inmiddels 1980 - had ik mazzel. We zouden een stuk van Schnitzler doen en Hans ging op vakantie en nam een enorme tas met boeken mee, maar hij kwam terug met de mededeling dat hij geen concept had. De cast voor Schnitzler was al rond en daarmee hadden we een superieure bezetting in huis: een aantal grote 'Vondelzeggers', zoals Ton Lutz, Jean Retèl, Sigrid Koetsze en Carol Linssen, maar ook acteurs die volledig onbekend waren met Vondel, zoals Marijke Veugelers, Wim van der Grijn, Alexander van Heteren en Filip Bolluyt. Ik stelde dus voor om met deze cast *Lucifer* te doen.

HC: Ik had me een zomer lang verdiept in dat stuk van Schnitzler, *Die Komedie der Erfhürung*, maar ik zag daar bij nader inzien liever van af. Ik had wel een aantal alternatieven, maar Guus kwam met *Lucifer*, en daarvoor kozen we, onder meer vanwege de tijdsdruk.

GR: Ik maakte razendsnel een bewerking van de tekst, want we hadden uiteraard wel bedacht dat het stuk akoestisch hoge eisen stelt. Vanwege die alexandrijnen en dat barokke taalgebruik, met veel woorden die tegenwoordig onbekend zijn, en die eindeloos uitgewerkte Vergiliaanse metaforen die Vondel gebruikt zouden er toch begripsproblemen kunnen ontstaan. Ik heb bij mijn bewerking geprobeerd om te komen tot een gemakkelijker herkenbare taal, maar ik wilde ook zoveel mogelijk trouw blijven aan de alexandrijn en aan dat barokke woordbeeld.

Het concept was duidelijk: het stuk draait om de opstandeling die God van onrechtvaardigheid beticht, maar hem zo lang mogelijk trouw blijft, totdat hij zich laat overhalen door de Luciferisten en dan kan hij niet meer terug. Die opstand, en hoe je dat rechtvaardigt, dat is een centraal thema in het werk van Vondel.

HC: Guus had een heel duidelijk idee over dat stuk. Hij zag in Vondel een opstandeling - zoals Lucifer ook een opstandeling was. Hij bracht dat intellectueel - ook in verband met Camus' 'opstandeling' - onder woorden, ik zag dat meer intuïtief.

GR: Je zou Vondel kunnen betitelen als een asielzoeker. Hij moest met zijn ouders verschillende keren vluchten voordat ze zich uiteindelijk in Amsterdam konden vestigen. Dat vluchten is een soort jeugdtrauma voor hem geworden. Dáárom vecht hij voor vrijheid van meningsuiting, dáárom

werd hij op een gegeven moment ook katholiek. Hij protesteerde ten diepste tegen het feit dat mensen op welke plek ter wereld dan ook niet konden geloven en doen en laten wat ze wilden. Die strijd voor vrijheid van geloof zat net zo diep geworteld als de strijd tegen beknotting van andere vrijheden. Vondel verdedigt de positie van Amsterdam en Oldenbarneveldt tegen het machtsstreven van Maurits, met die centralistische en absolutistische trekken. Hij had verdomd goed door dat wanneer Maurits zou winnen, de bewegingsvrijheid van de allochtone Amsterdammers onmiddellijk beperkt zou worden. Vondel mag dan in de ogen van anderen een katholieke zeurpiet zijn, voor mij is dát het harde basisgegeven in zijn leven. Vanuit diezelfde preoccupatie heeft hij ook de *Lucifer* geschreven. De Duitse keurvorsten hadden de Duitse keizer - eerst Maximiliaan van Oostenrijk, daarna Ferdinand III, die in 1637 tot keizer van het Duitse rijk werd gekozen - de hele Dertigjarige Oorlog lang het regeren onmogelijk gemaakt. Maar als die keizer dan toch uiteindelijk de baas wordt, zo redeneerde Vondel, dan moet je je wel tot die man verhouden, anders ga je de mist in. Dat was voor hem de reden om de *Lucifer* te schrijven. *Lucifer* is een politiek stuk, veel meer dan een katholiek stuk. Om dat katholicisme ging het in de *Gijsbrecht*. In de *Lucifer* gaat het veel meer om de verhouding tussen het hoger en het lager gezag en de problematiek die daaraan verbonden was. Iedereen wist dat die Maximiliaan of Ferdinand ook zo'n lekkertje niet was. Op allerlei momenten in zijn leven roept Vondel tijdens zijn leven: ‘dit verdom ik’. Ik vind dat, ook in de jaren tachtig en negentig, een ongelooflijk vitaal motief.

HC: Aanvankelijk zou Ton Lutz het stuk regisseren, maar die durfde het uiteindelijk niet aan, want hij was bang dat hij te veel in de oude Vondeltraditie zat. Ton suggereerde daarop dat ik de regie zou doen. Er was niet veel tijd - maar één maand - en ik zag er nogal tegenop. Zo wist ik bijvoorbeeld niets van alexandrijnen af. Ik vroeg Lutz dus om hulp en samen lazen we het stuk: ik las die regels voor zoals ik dacht dat het kon, en volgens hem was dat in orde.

Het regieconcept van die *Lucifer* kwam geleidelijk tot stand. Rekers wilde een circustribune en clowns, maar het idee om de engelen op schommels neer te zetten ontstond bij toeval. Het repetitielokaal waarin wij werkten was die zomer daarvoor verhuurd aan de VPRO. Die hadden voor een televisieprogramma een trekkenwand gebouwd en al werkend kwamen we op het idee om daar gebruik van te maken, om daar dingen aan te hangen. Die schommels gaven het stuk een hemelse atmosfeer - want het was natuurlijk erg onhemels om dat stuk op aarde te doen. Frank Raven ontwierp het decor, maar voor de realisering zorgde Frits van de Haspel, onze technische leider. Frits was geweldig: wij wilden altijd van alles, maar hij moest altijd

zeggen of dat technisch gerealiseerd kon worden... Frits toverde ook nog ergens een oude acrobaat in ruste tevoorschijn, die de acteurs kon leren wat je met zo'n schommel allemaal kon doen. Zo kwam de ene vondst na de andere en zo hebben we het stuk letterlijk van de grond gekregen.

De rollen werden bezet door een mix van oudere en jongere acteurs. Ton Lutz, die zelf Gabriël speelde, liet de jongere acteurs, die weinig van Vondel of van alexandrijnen wisten, horen hoe Vondel vroeger klonk. Maar nadat hij zichzelf op video zag, schrok hij enorm, en toen is hij gaan spelen alsof hij die teksten op het moment zelf bedacht. Dat werkte fenomenaal. Die jongere acteurs, zoals Siem Vroom en Wim van de Grijn, hadden het voordeel dat ze, net zoals ik, niet belast waren met een spreektraditie. Ik denk dat Ton ongelooflijk veel heeft opgestoken van de benadering van die jonge, talentvolle acteurs, die geen opleiding in die Vondeltechniek hadden gehad en op hun muzikale gevoel afgingen. En Ton heeft hen op zijn beurt geholpen met zijn kennis en kunde.

GR: Dramaturgisch mankeert er wel het een en ander aan de *Lucifer*, net zoals aan de andere stukken van Vondel. Je moet vaak met een kaarsje naar het échte conflict zoeken. Ook in de *Gijsbrecht* zit feitelijk maar één - klein - conflict, namelijk dat tussen Gijsbrecht en Badeloch, wanneer Gijsbrecht zegt dat zij met hun kinderen moet vluchten, en zij zegt dat ze bij hem wil blijven.

In de *Lucifer* hebben we het conflict tamelijk spitsvondig verzonnen. We hebben er een beetje apocrief een aantal psychologische motieven uit opgedolven om spanning te creëren. Een daarvan was dat engelen geen zintuigen hebben, geen seks kennen, maar bloedgeil het verhaal over de aarde en de eerste mensen aangeleverd krijgen, zodat ze iets van jaloezie gaan voelen. Dat beperkt zich niet tot de wereld van de geest, maar breidt zich uit naar de wereld van het lichaam, dat ze niet hebben. Die engelen kennen alleen de hemel en worden opeens met iets nieuws geconfronteerd, met de aarde en met de mens, met die ‘man’ en ‘mannin’. Dat is een sterk psychologisch motief in de *Lucifer*: hoe verhoud ik mij tot iets wat ik niet ken? De engelen gaan verlangen naar seks en worden jaloers.

Dat is niet wat Vondel heeft verzonnen, dat hebben wij erin gelegd. We kregen daarop ook wel kritiek in de trant van: leuke voorstelling, maar wat heeft dit met de oorspronkelijke motieven van Vondel te maken? Maar je hebt als theatermaker uit een andere tijd altijd het recht om in zo'n tekst iets te benadrukken wat voor je eigen tijd geldig is.

Het andere ‘verzonnen’ conflict was het moment dat Lucifer beslist. Daarin zit iets van klassieke heroïek. Je kunt dat heel martiaal interpreteren, maar wij hebben toen vooral zijn underdogpositie benadrukt, namelijk dat

hij tot veldheer is gemáákt. Hij weet al dat hij verloren heeft op moment dat hij beslist.

Scène uit *Lucifer* van het Publiekstheater (1997-80) met Jan Retèl (Belzebub), Siem Vroom (Apollion) en Manelle Fiolet (Belial)

Verder zat er een Beckettiaans aspect in het stuk. Dat kwam voort uit de gesprekken over wat engelen eigenlijk zijn. Iemand maakte de opmerking dat die engelen in een soort tussenruimte lijken te wachten op God. En dat is een Beckettiaanse gedachte. God zie je ook niet, en die engelen praten over God zonder dat ze weten wie dat is. De enige die het weet is Lucifer, want die is Gods lieveling. Dat is de vraag ook: hoe kun jij, als lieveling van God, nu twijfelen aan zijn besluiten? Dat aspect hebben we, *pour besoin de la cause*, ook wat opgejut.

HC: Dat wereldvreemde van de gedragingen van die zich noemende engelen, als ‘tussen de mensen geplaatste vreemdelingen’ - dat waren voor ons inderdaad van die toekomstloze, eeuwige Beckettfiguren. Zo is die kleding ook tot stand gekomen, met die bolhoedjes. Die waren bedoeld als een verwijzing naar Beckett. Zo bleef het toch een beetje in de buurt van de clowns die Rekers eerder in gedachten had, en kreeg het iets luchtigs, dat je toch ernstig kon maken.

Ik zie de *Lucifer* niet als een dramatisch onding, eerder als een machtige, spannende, volgens Griekse wetten gebouwde, Nederlandse tragedie. Het is een typisch Renaissancetragedie naar Grieks voorbeeld. Vondel had er zoveel vertaald - *Iphigneia, Elektra, Oidipous* - en hij was zo onder de indruk gekomen van de dramaturgische techniek van de oude Grieken dat hij die wilde navolgen. Die strenge wetten heeft hij in *Jephta* het strengst geponeerd, maar bij *Lucifer* was hij ook al een eind.

Het conflict van Lucifer is heel menselijk. Die Godheid heeft Lucifer ongelooflijk verkeerd behandeld. Uit de mentaliteit van het stuk spreekt een heel

sterk gevoel voor rechtvaardigheid. Je zou ook kunnen berusten met het idee ‘hier kan ik niet tegen op’, maar Lucifer komt in opstand. Er is veel moed voor nodig om in een land, dat in oorlog is met Spanje en de nodige problemen kent met het rooms-katholieke geloof, engelen die in opstand komen aangekleed op toneel neer te zetten.

Vondel vervulde in zijn tijd de rol van intellectueel geweten. Wellicht werd er op hem neergekeken en werd hij niet echt geaccepteerd in hogere en intellectuele kringen, maar dat had meer te maken met het succes dat hij kende als schrijver, ook als schrijver van vlugschriften en hekeldichten. Hij had een Carmiggelt- of Jan Mulderachtige functie. Hij was een soort columnist en een luis in de pels van de autoriteiten. Vondel was populair bij de drukkers, want vlugschriften vonden gretig aftrek en er kon goed geld mee verdiend worden, door de drukkers dan, want Vondel zag daar nooit een cent van.

GR: De voorstelling sloeg in als een bom, zoiets was nog nooit vertoond. En het was verbazend om de verademing te voelen die door die volle zalen ging: is dit Vondel? Is dit Nederlands?

HC: We hadden met *Lucifer* een enorm succes. We hebben het stuk, afgezien van de tournee, ongeveer dertig keer in Amsterdam gespeeld. De zalen waren euforisch. Stel je voor: er werd voor het eerst gelachen bij Vondel! Het was, vooral na de Tomaataffaire en de wonden die dat had geslagen in het Nederlands toneel, zo'n enorme ervaring, dat een schouwburg in Amsterdam - het bolwerk van die acties - op z'n kop ging, of op de banken ging voor *Lucifer*.

Adriaan van Ditvoorst verfilmde het stuk op een magistrale manier, misschien wel beter dan de voorstelling, omdat hij het nóg hemelser kon maken. Je ziet in zijn film misschien maar een of twee keer de planken vloer van de schouwburg waar we het stuk hebben opgenomen, dus je ziet nauwelijks wáár het stuk zich afspeelt.

Ik zag me na die voorstelling nog helemaal niet als een Vondeladept, maar ik las wel verder en Guus Rekers stookte me op. *Adam in ballingschap*, dat we in 1983 deden, was een soort vervolg op *Lucifer*. Het concept daarvan was het ‘eeuwige op de vlucht zijn’ van de mens. Je ziet in dat stuk Adam en Eva niet als de eerste, maar als de laatste mensen op aarde. Dat concept heb ik vooral uitgewerkt met Tour van Schayk, die de tekst goed kende, omdat hij die als kind had moeten reciteren. Hij was verantwoordelijk voor het toneelbeeld en de kostuums. De enscenering, de kleding, de koffers die de engelen dragen, die Holocaust-achtige atmosfeer - dat alles verwijst naar een wereld in puin, waarin de mens eenzaam ronddoolt.

GR: Na *Lucifer* is *Adam in ballingschap* waarschijnlijk Vondels meest speelbare stuk. De interpretatie hiervan, die vooral van Hans kwam, draaide om wat toen erg speelde: de terreur van de consumptiemaatschappij en de vervuiling van het klimaat. Het idee was: hoe kun je door eigen toedoen het Paradijs zo verpesten dat je er eigenlijk niet meer leven kunt.

HC: Ik vond het een moeilijker stuk om te doen dan Lucifer, want dit stuk is veel abstracter. In de zeventiende eeuw speelde men overigens *Lucifer* wel vaker in combinatie met *Adam in ballingschap*. Adam, Noach en Lucifer hebben overigens wel iets met elkaar te maken. Het stuk heeft ook iets te maken met het dementeren van het gezag. Dat kwam bijvoorbeeld tot uiting in de rol van Gabriël, dit keer gespeeld door Frans Vorstman, die in het stuk in een rolstoel wordt rondgereden.

Scène uit *Adam in ballingschap* van het Publiekstheater (1983)

Na *Adam* was ik niet meer te stoppen en bedacht ik dat ik meer stukken van Vondel wilde doen. Ik zag er ideale scripts in en bovendien vond ik die taal fantastisch.

Ik ben een paar jaar later weggegaan bij het Publiekstheater, en heb *Faeton* gedaan bij De Appel, in 1987. Ook daarin speelde ‘de mens op de vlucht’

een rol. Ik breng dit soort stukken, maar ook *Oidipous* of *Elektra*, altijd in verband met de gebeurtenissen van 1940-45, met wat ik noem het gat in onze beschaving. Ik zie in alles een voorafschaduwing en een navertellen daarvan, om te proberen dat te begrijpen.

Met het Nationaal Toneel deed ik in 1988 opnieuw een *Gijsbrecht*. Ook dat was een enorm succes. We hadden een zaalbezetting van 105 procent - zelfs de trappen werden verkocht. We speelden het in de Haagse Schouwburg met Kerstmis en op 1 januari in Amsterdam. Daar heb ik me echt in uitgeleefd. Ook met mijn eigen groep, Het Toneel Speelt, ben ik begonnen met Vondelstukken, zoals *Jephta, Joseph in Dothan* en opnieuw *Lucifer*, in 2001.

GR: Het concept van de *Lucifer* van Het Toneel Speelt was ánders dan dat van het Publiekstheater. Hans heeft in zijn bewerking die draai van Lucifer 'malgré lui' niet overgenomen. Wellicht lag dat ook aan de jongere acteurs. Maar het strekt Croiset tot eer dat hij in deze bewerking bewust jonge acteurs heeft ingezet, vanuit het geloof dat ze ook dit stuk taalcultuur moeten beheersen.

HC: Ik zag de mogelijkheid om hetzelfde stuk te doen in een veranderd tijdsbestek, waarin iets serieuzer gedacht kon worden over het méér dat er is tussen hemel en aarde. Je zou het toch in de jaren zeventig niet hebben kunnen maken om acteurs met vleugels op het toneel te zetten! Ik kon het eenvoudiger doen en had geen *pump and circumstance* meer nodig. In dit geval heb ik gerealiseerd wat ik in 1980 al wilde, namelijk een vrouw die Lucifer speelt. Dat was in die tijd ondenkbaar, want we zaten midden in de feministische golf, en om dan de slechte Lucifer door een vrouw te laten spelen... Terwijl je dat natuurlijk alleen maar doet om aan te geven dat man en vrouw in die regionen niet bestaan.

Ik vind het wonderbaarlijk dat niemand in Nederland Vondel doet. Racine en Corneille, die ook in alexandrijnen tot ons komen - maar dan vertaald - worden wel gespeeld, maar het origineel durft niemand aan. Ik heb me vooral na *Adam* sterk gemaakt voor producties in de eigen taal, in de overtuiging dat die successen met Vondel ook andere theatermakers zouden aanzetten om met Vondel of met andere Nederlandstalige stukken aan de slag te gaan. Maar het lijkt erop dat collega-regisseurs op je neerkijken wanneer je kiest voor Vondel. Zelfs in mijn eigen club leggen oudere, Nederlandstalige stukken het af tegen nieuwe en buitenlandse stukken.

GR: Mijn keuze voor Vondel werd vooral ingegeven vanwege de taal, en het aspect van taalcultuur, eerder dan vanwege het conflict of het drama. Maar in de zeventiende eeuw deden Vondels stukken wel enorm veel stof opwaai-

en. Er ontstond steeds opnieuw stampei om. Dat neemt niet weg dat de *Gijsbrecht* enorm populair was in de zeventiende eeuw en talloze malen werd gespeeld. Dat werd mede ingegeven door lokale trots, door de groei van Amsterdam en de strijd met Den Haag en het centrale gezag. Het tweede aspect was dat van mondigheid: vrijheid van meningsuiting - het motief van lokale autonomie versus centralisme en het aspect van: 'ik verdom het om me te conformeren aan Den Haag'.

Het katholieke aspect in de stukken van Vondel is de dagelijks beleefde actualiteit van de Amsterdammer. Het feit dat katholieken in het gereformeerd geregeerde Amsterdam in de *Gijsbrecht* een plaats kregen, dat ze mochten bestaan in een tijd waarin ze toch als representant werden gezien van de vijand. Dat Vondel de katholieken ging verdedigen, dat klinkt heel paradoxaal, maar er waren in die tijd natuurlijk nog een heleboel katholieken in Amsterdam. Het grote schrikbeeld voor Vondel is dat hij wéér moet verkassen. Vondel zegt: blijf eraf! Dit is mijn stad, met die schuilkerken en dat fantastische gedoogbeleid.

Het ging dus om lokale trots en mondigheid en altijd om het zoeken van evenwicht tussen de lokale politieke autonomie en het centraal gezag.

Mijn oorspronkelijk basismotief voor het spelen van de stukken van Vondel - het aanbieden van een stuk superieure Nederlandse taalcultuur - blijft in 2002 onverkort geldig. Het kan zijn dat het Nederlands van Vondel voor een eenentwintigste-eeuwer moeilijk is geworden. De taal van Shakepeare is nu nog net zo verstaanbaar als in de zestiende eeuw, maar het Nederlandse woordbeeld is sinds Vondel ongelooflijk geëvolueerd. Dat is ook een zaak van nationale identiteit. We zijn een land van transporteurs, van eindeloze cultuurstromingen, doorstromingen, verhuizingen en omzettingen. Als je de Nederlandse taal daarop bekijkt, constateer je dat we weliswaar veel hebben geëxporteerd, maar ook eindeloos veel hebben geïmporteerd. Dat is in het Engels bijna niet aan de orde geweest.

Wellicht heeft het er ook mee te maken dat Vondel verbijsterend trouw bleef aan zijn klassieke voorbeelden. Maar dat kan ook haast niet anders, want er bestond nog nauwelijks een Nederlands. Bredero heeft aan dat Nederlands gewerkt en Hooft en Huygens, maar Vondel gaf er - ook op het begripsniveau van het gewone volk - de gróte vorm aan. Hij bewerkte *Elektra, Oidipous*, vertaalde Vergilius, noem maar op. Wat Hooft voor het Nederlandse proza heeft gedaan met zijn Tacitus-vertaling, dat deed Vondel via Vergilius voor de poëzie.

HC: Volgens mij heeft het er niets te maken dat het zeventiende-eeuwse Nederlands ontoegankelijk is geworden. En ook al zou dat zo zijn, dan zou juist het naar boven brengen daarvan, het opdelven van de taal uit die tijd -

de tijd waarin het Nederlands ontstond - een reden zijn om Vondel in 2020 wéér te spelen. Die taal is van een zo ontroerende schoonheid dat je een soort hedendaagse Beeldenstormer moet zijn om daaraan te gaan zitten prutsen of om het maar niet te doen. Ik zou morgen *Joseph in Egypte* willen doen en *Elkerlyc* en *De Spaanse Brabander*. Ik weet inmiddels dat ik in staat ben om dat zeventiende-eeuws toegankelijk te maken. Mijn acteurs mogen zondigen tegen de alexandrijn zoveel als ze willen, als het maar goed klinkt. Maar tijdens dat zondigen merkt iedereen dat Vondel precies de klemtonen heeft gezet waar ze moeten staan en dan komen ze er toch wel uit!

Vondel heeft in 2002 niets van zijn zeggingskracht verloren. Het zijn hele sterke Nederlandse teksten, die zijn geworteld in onze eigen taal. Het bijzondere is dat de vorming van onze taal tot stand kwam in de periode dat Vondel schreef. De *Gijsbrecht* dateert uit 1638, en de eerste Nederlandse vertaling van de bijbel verscheen in het jaar daarvoor. Je zou Vondel een onbezoldigd of onbenoemd lid kunnen noemen van een commissie ter bevordering van een nieuw Nederlands. En Vondel heeft aan die taal waar we nu nog gebruik van maken vormgegeven. Maar het lijkt wel of men van de oorsprong daarvan geen weet wil hebben.

Ik weet zeker dat de geheime signalen vanaf het toneel, of stukken nu goed of slecht gespeeld worden, door het gebruik van die taal bij mensen aankomen, zonder dat ze daar direct een reactie op hebben. De bouwstenen van het Nederlands komen niet op een intellectuele manier aan, maar op een gevoelsmatige wijze - zoals muziek je in euforie kan brengen. Die ervaringskwaliteit wordt nooit onder woorden gebracht. Ik denk dat een zwak Nederlands stuk al beter is dan een ietsje beter buitenlands stuk, juist omdat het uit ons komt. Wij spelen nu alleen maar zeventig procent van een origineel, want het is vertaald, terwijl we honderd procent kunnen doen.

GR: Ik weet niet wat dieper ingrijpt in een mensenleven dan taal, en Vondel staat als klankkunstenaar op eenzame, zeg maar mondiale hoogte.

Pieter de Nijs (1953) is neerlandicus, kunsthistoricus en docent theatertheorie en eindredacteur van BZZLLETIN

Tine Haze
Lucifer in 2001

Januari 2001, Het Toneel Speelt *Lucifer* van Joost van den Vondel, de regisseur: Hans Croiset. De pers schrijft uitgebreid over hoe en waarom Croiset altijd Vondel moet doen. Termen als ‘de rijkheid van de Nederlandse taal’, ‘de dramatische kwaliteit’ en ‘het Nederlands erfgoed’ komen voorbij. Maar hoe gaat Croiset om met die rijke taal, dat Nederlands erfgoed? Wat gebeurt er als *Lucifer* geënsceneerd wordt?

In de zomer van 2000 schrijf ik een brief aan Hans Croiset met de vraag of ik als dramaturg betrokken mag zijn bij de productie van het stuk *Lucifer*. Tijdens mijn studie Theaterwetenschap heb ik me verdiept in het werk van Joost van den Vondel. De manier waarop hij zijn ontevredenheid met de wereld om zich heen kenbaar maakt in een stuk dat nota bene in de hemel speelt, treft mij, en ik word nieuwsgierig naar een hedendaagse interpretatie. Meewerken aan zo'n interpretatie is een uitdaging. Croiset ziet wel iets in een samenwerking en we spreken af dat ik drie maanden als dramaturg met hem zal werken.

De eerste keer dat ik een ontmoeting heb met Hans Croiset om over *Lucifer* te praten is hij degene die praat. Hij vertelt enthousiast over de jonge acteurs die deel uitmaken van de cast en over de decorideeën die hij heeft bedacht. Maar hij spreekt ook over zijn onzekerheid wat betreft het opnieuw doen van het stuk. Zijn enscenering van *Lucifer* twintig jaar geleden was een hit. Natuurlijk gaat iedereen een vergelijking maken tussen de twee voorstellingen.

Vol liefde vertelt Croiset over de acteurs van toen en de bewerking door dramaturg Guus Rekers. Rekers leerde hem de tekst vanuit menselijk oogpunt te zien. Croiset vertelt dat hij toen, om het stuk handen en voeten te geven, veel attributen nodig had; schommels, steigers en bolhoeden. Hij was bang dat het anders saai en onbegrijpelijk zou zijn. Die angst heeft hij nu niet meer. Hij heeft nu de kans om de voorstelling anders te benaderen dan twintig jaar geleden, abstracter, en de tekst voor zich te laten spreken.

In een later stadium komt Croiset met het idee van Plato's grot. Plato schetst het beeld van mensen die in een grot de wereld vervormd waarnemen, omdat ze alleen de schaduwen van de werkelijkheid kunnen zien. Hij noemt dit onwetendheid. Wanneer deze mensen uit hun grot zijn bevrijd, zijn ze niet in staat alles in één keer te zien. Langzaam wordt de werkelijkheid voor hen zichtbaar. Dit idee wil Croiset toepassen in de voorstelling. Volgens

hem wordt er steeds maar vanuit gegaan dat het in de hemel alleen goed en mooi is. Maar ‘in principe is alles al aanwezig, ook bij de engelen, en die bestaande wereld, waarin het kwaad al een plek heeft, moet langzaam naar boven komen’. Croiset wil heel graag dat bij de engelen een soort bewustwordingsproces plaatsvindt, dat ze als het ware de betekenis van het kwaad ontdekken.

Niet alleen de negativiteit is onderhuids al aanwezig in de engelenwereld, ook de kunsten: schilderkunst, muziek. Wat betreft die muziek is Croiset vanaf het begin heel concreet. Er ligt een lijst met fragmenten klaar, die alleen nog in de goede volgorde in de voorstelling terecht moeten komen. Op die lijst staan onder andere fragmenten uit de *Weisenhausmesse* van Mozart en het geluid van de joodse ramshoorn.

Het idee van de alomtegenwoordigheid van de dingen spreekt mij aan. Het maakt dat ik *Lucifer* kan lezen als een soort voorspel op wat we nu in de wereld zien. Ik moet direct denken aan een tekst van de IJslandse popzangeres Björk, ‘The modern things’: ‘All the modern things have always existed. They've just been waiting to come out and multiply and take over [...].’ Nooit gedacht dat ik Vondel nog eens zou koppelen aan popmuziek.

De acteurs hebben vooraf al veel literatuur gekregen over Vondel en verschillende invalshoeken rond *Lucifer*. Daarom ga ik beeldmateriaal verzamelen rond het thema engelen, de specifieke engelen uit het stuk en de val van Lucifer. Een week later heb ik twee enorme posters beplakt met allerlei kopieën van schilderijen, foto's en interpretaties van engelen. Deze posters krijgen een prominente plek in het repetitielokaal en blijven daar als inspiratiebron hangen. Langzamerhand komen er nog meer zaken aan de wand te hangen; platen van het Laatste Avondmaal en een fragment uit een gedicht van Paul Celan.

Wanneer we met z'n allen de tekst gaan lezen heb ik allerlei verwachtingen over de ideeën van de acteurs. Je zou denken dat de bijbelse achtergrond wordt besproken of de tegenstellingen tussen goed en kwaad. Maar de meerderheid van de acteurs is niet zo gelovig opgegroeid: ze gingen met oma mee naar de kerk en hebben daar naar een Mariabeeld zitten staren, zonder idee wie Jezus was. ‘Ja, Lucifer komt in de hel, en dat heeft te maken met de appel. Maar wat Adam en Eva daar doen. Geen idee.’ Praten over *Lucifer* met betrekking tot God of de bijbel heeft dan niet zoveel zin.

Deze acteurs (en ik) blijken ook opgegroeid in een tijdperk zonder grenzen. Geen ijzeren gordijn meer, een bijna volgroeide EU en alleen oorlog in die exotische landen waar je net niet op vakantie gaat. We hebben wel een bepaalde moraal meegekregen en intuïtief voelen we aan wat goed is en wat

niet. Een discussie over goed en kwaad, en hoe we Vondels *Lucifer* daarin kunnen plaatsen, blijkt dus ook niet zo aan ons besteed.

Waar hebben we het dan over? Over jaloezie, machtsstrijd en over image. Termen die op televisie ook zoveel aan de orde komen. Opvallend velen onder ons kijken regelmatig naar soaps. En daarin draait het altijd om de angst dat de ander je vóór is, dat je geliefde er met de buurman vandoor gaat. Lucifer is stikjaloers op de mens die misschien alle aandacht gaat krijgen van God. Lucifer krijgt menselijke trekjes; wordt een concrete, niet hemelse figuur.

Croiset heeft de originele Lucifertekst bewerkt. Hij heeft daarbij gebruik gemaakt van de bewerking van Guus Rekers, de originele tekst en een aantal aanwijzingen van Benno Barnard. Hierdoor ontstaat een ingekorte en meer actuele versie van het stuk, zonder tekort te doen aan de betekenis van de tekst en de schoonheid van de taal. Geschrapt is er alleen bij uitgebreide beschrijvingen, die niets tot weinig toevoegen aan het verhaal. En er is geprobeerd alleen stukken te bewerken die voor ons mensen in de eenentwintigste eeuw niet meer te begrijpen zijn.

Tijdens het repeteren blijft Croiset de acteurs lastigvallen met de stelling, dat wanneer jij begrijpt wat je zegt, ook de toeschouwer het begrijpt. En hij heeft gelijk; de tekst is begrijpelijk, niet te lang en er is genoeg te zien op toneel. Een saaie voorstelling wordt het wat ons betreft niet.

Gedurende het repetitieproces neemt Croiset regelmatig de tijd om te overleggen. Onze gesprekken gaan vaak over de sfeer in de groep. Ik merk dat hij het heel belangrijk vindt dat er een consistente groep staat, waarin iedereen zich thuis kan voelen en waardoor er ook een hechte groep op toneel te zien is. Dat blijkt nog niet zo makkelijk. Zie maar eens twaalf heel verschillende mensen met hun neus dezelfde kant op te krijgen. Ik probeer me dan ook regelmatig in de spelersgroep te mengen en hun kant van het verhaal te horen, zodat ik kan inschatten wat er speelt en welke frustraties er ontstaan. De acteurs blijken bijvoorbeeld niet blij te zijn met een strenge regisseur; zij willen vrijheid om te spelen zoals ze zelf willen. En het is voor een acteur niet leuk iedere keer gecorrigeerd te worden vanwege zijn Rotterdamse accent.

In de weken voor de première stijgt de spanning. Tijdens de doorlopen worden verschillende scènes nog veranderd en de muziekfragmenten vinden hun plek. Ik zie steeds meer de betekenissen in de interpretatie van het stuk zichtbaar worden. Het manipulatieve karakter van Lucifer wordt steeds duidelijker, je voelt de opstand dichterbij komen.

In de laatste weken wordt er veel gesleuteld aan het laatste bedrijf. Dat

begint met een lange tekst waarin de overwinning van Michael gevierd wordt. Het is voor de acteurs moeilijk hierin houvast te vinden. Na de overwinning komt Gabriel verkondigen dat het leed nog niet geleden is; er begint dan feitelijk een nieuw stuk. Croiset wil per se die laatste scène ook anders vormgeven, de toon moet anders. Iedereen moet in het zwart, het kwaad is immers in de wereld. Er komt een soort droefheid over het einde.

Scène uit *Lucifer* door Het Toneel speelt (2001) Barbara Pouwels en Niels Croiset
(foto Deen van Meer)

In het artistieke team ontstaat een meningsverschil over de interpretatie van het laatste bedrijf. Vergaat de wereld nu of niet? Is er dan helemaal geen hoop meer? En moet je die vraag als theatermaker beantwoorden? Croiset legt me uit, dat het hem in die laatste scène met name gaat om wat Gabriel zegt: 'O Adam,' dondert God, 'volstonden al die wonderen dan niet?' De ontevredenheid van de mens én van Lucifer komen centraal te staan.

Vlak voor de première vraag ik Croiset of hij tevreden is met de voorstelling. Hij vertelt me, dat hij blij is dat de voorstelling zo dicht bij de tekst is gebleven, maar hij vindt het moeilijk de voorstelling los te laten en de acteurs hun gang te laten gaan.

Op de vraag of hij over twintig jaar *Lucifer* nog een keer gaat doen, krijg ik geen antwoord.

Tine Haze (1976) studeerde aan de Universiteit Utrecht bij de vakgroep Media en Representatie (voorheen Theater-, Film- en Televisiewetenschappen), afstudeerrichting Theaterwetenschap, specialisatie Dramaturgie Zij was als dramaturg actief bij Lucifer *van Het Toneel Speelt, in de regie van Hans Croiset.*

Carel Alphenaar
Vondel, zot, geil en geestig
Een bewerking van *Jozef in Egypte*

Actrice Tamar van den Dop had op school ooit *Jozef in Egypte* van Vondel gespeeld en ze herinnerde zich dat het een zot, geil en geestig stuk was. Deze talentvolle actrice, verbonden aan de kleine en tamelijk nieuwe toneelgroep Het Groote Hoofd, stelde haar kompanen voor te onderzoeken of het gespeeld zou kunnen worden als lunchvoorstelling in Theater Bellevue in Amsterdam. Na lezing van het stuk begrepen de collega's wat Tamar bedoelde, maar ze meenden dat het in zijn huidige vorm ongeschikt was. Voorstellingen in het lunchtheater duren maximaal één uur en de speellengte van dit stuk werd op tweeëneenhalf uur getaxeerd. Problematischer was dat het erg lang duurt voor de dramatische handeling op gang komt. De bespiegelingen in dit werk zijn niet van de lucht. Het hedendaagse publiek zou niet het geduld hebben de berijmde explicaties van de Rei van Engelen uit te zitten. Aan de andere kant vonden ze dat je een dergelijk treurspel niet straffeloos van zijn koorpartijen kunt ontdoen.

Helen de Zwart, producer en dramaturg van Bellevue's lunchtheater, vroeg of ik een plan voor de bewerking van *Jozef in Egypte* wilde ontwerpen. Ze wist niet dat Vondel een geheime liefde van me is. Toen ik in 1958 eindexamen deed aan de literair-economische HBS-A met zesjarige cursus had ik ongeveer het gehele dramatische oeuvre van de dichtende kousenwinkelier op mijn literatuurlijst gezet. Onder het mom een eindexamen voor te bereiden zat ik nachtenlang te vondelen, meestal hardop, vaak voor de spiegel van de wastafel. Zijn ronkende alexandrijnen hebben mijn maatgevoel geprint en ik denk nog steeds dat mijn voorkeur als muzikant voor de zes/achtste maat, op Vondels verzen terug te voeren is.

Er werd een bijeenkomst belegd met medewerkers van Het Groote Hoofd en Theater Bellevue. Daarin deed ik het voorstel een scheiding aan te brengen tussen teksten die bedoeld zijn voor het overbrengen van mededelingen, (bijvoorbeeld dialogen met een informatief karakter) en teksten waarin de personages onder hevige emoties gebukt gaan. Voor de eerste categorie zou ik Vondels tekst recyclen tot efficiënt en pakkend dramatisch proza, en voor de tweede categorie zou ik gebruik maken van de originele verzen, mogelijk met aanpassingen

voor het begrip. In de prozagedeelten zou ik de tekst bekorten - de beoogde voorstellingslengte dwong mij daartoe. Neologismen ten opzichte van Vondels tijd wilde ik vermijden, vandaar dat ik het woord recyclen gebruikte. Verder leek het mij goed de overgang van proza naar verzen telkens ‘sluipend’ te laten geschieden. Ik dacht er een gesproken operalibretto van te maken. Men zag muziek in mijn bewerkingsvoorstel. Men constateerde dat ik Vondels werk serieus nam en erdoor werd geïnspireerd - kom daar maar eens om tegenwoordig - en ik kreeg de opdracht, dat wil zeggen: er ging een subsidieaanvraag de deur uit.

Ik wachtte het antwoord van de subsidiënt niet af en ik ging aan het werk. Rond kerst 2001 trok ik mij terug in een Italiaans bergdorp. Ik had de Vondel-commentaren van W.A.P. Smit bij me, benevens een Bijbeltje om Jozefs avonturen uit het eerstehands verslag in het Oude Testament te kunnen natrekken. De oude IBM-thinkpad met het praktische Mormoonse WordPerfect-programma zat gewikkeld in een elektrische deken in mijn koffertje.

Ter gelegenheid van Vondels vierhonderdste verjaardag in 1987 had ik voor de KRO-radio met een groot aantal acteurs en zangers een opname gemaakt van *Leeuwendalers*, een stuk dat Vondel schreef ter gelegenheid van de Vrede van Munster. Bij die gelegenheid heb ik alleen bekortingen in de tekst gemaakt. Dat kan problemen opleveren, want in stukken met een straffe versmaat en rijm kun je niet straffeloos kappen. Het noodzaakt je voor reparaties op de stoel van de dichter te gaan zitten. Overigens waren mijn plannen voor *Jozef in Egypte* nog veel drastischer.

Ik heb ook wel eens een prozatekst vertaald in rijmende verzen. Dat was bij een geënsceneerde lezing van *Het Kind van Staat* van de negentiende-eeuwse dichter Schimmel, ook voor de KRO-microfoon. Ik had de hoofdrol gegund aan acteur/zanger Bert Luttjeboer, een tenor die zijn spreekstem ook makkelijk in het hoge register gebruikte. Dat kwam goed uit omdat hij een jongen van twaalf jaar moest spelen. Ik berijmde de ellenlange monologen van deze wereldwijze knaap, de latere Willem III, als contrefact voor de *Airs* van Thomas Moreley. Zo barstte de jonge Willem in het stuk uit in gezongen mijmeringen over de jacht, of over vrijheid. Het paste ook bij Willem, want van hem is bekend dat hij persoonlijk aan zang- en dansspelen aan het hof deelnam.

In *Jozef in Egypte* is Jozef is in Egypte terechtgekomen omdat zijn broers hem verkocht hebben aan de arabieren. Hij is in bezit geraakt van Potifar, een kamerheer van de farao. Deze is erg met hem ingenomen, koopt hem vrij, laat hem onderwijzen in kunsten en wetenschappen en geeft hem de leiding over zijn huishouden en de titel ‘huisvoogd’. Potifars vrouw Jempsar raakt in de ban van Jozefs prettige inborst, maar vooral van zijn welgeschapen lichaam en ze probeert hem in bed te krijgen. Jozef weert haar af. Seks om het genot wil hij niet. Hij houdt zijn lichaam rein voor de bevruchting van de vrouw die zijn God, de enige God, misschien voor hem in petto heeft. Jempsars passie slaat om in haat. Ze doet het voorkomen of Jozef haar verkracht heeft en als bewijs voert ze een kledingstuk aan dat ze Jozef heeft ontfutseld. *Contre coeur* moet Potifar haar geloven en hij laat Jozef in de gevangenis smijten.

Het eerste bedrijf begint met een exposé van de Rei van Engelen dat wordt uitgedrukt in tweeënvijftig alexandrijnen. Een alexandrijn heeft zes versvoeten. Ik moest meteen een besluit nemen over de rol van de Rei. Het is meestal de plek waar gezongen wordt, of ritmisch gesproken met meerdere mensen tegelijk. In het moderne theater is het altijd een probleem waarvoor een oplossing moet worden gezocht. Vaak worden in de koorpartijen (Vondels koren heten Reien) de indrukwekkendste teksten vergeven en toch lukt het zelden er iets moois van te maken. Ik besloot radicaal er proza van te maken. Bij mij werden het vijfentwintig korte regels, ongelijk van lengte, meestal jambisch, dat wil zeggen: in een keten van versvoeten van twee lettergrepen, een onbeklemtoonde en een beklemtoonde. Waarom? Omdat Vondel altijd jambisch schrijft en het voor een acteur een mogelijkheid geeft een dreigende dreuninterpretatie te bestrijden met een grillige zegging, zodat de woorden zich als een wijnrank om een pilaar kunnen slingeren.

Eigenlijk ben ik in het eerste tekstblok van *Jozef in Egypte* al verder gegaan dan ik van plan was. Ik heb met eigen woorden verteld wat de toeschouwer weten moet, namelijk dat het vandaag een Egyptische feestdag is waarop traditioneel het lijk van de god Apis wordt herbegraven, dat Jozefs heerlijk volle lippen de kuslust opwekken van Jempsar en dat Jozef gewoon doorbidt tot zijn God. De laatste twee regels volgen hier. De eerste plukte ik uit Vondel, de tweede is van mijzelf - om de overgang naar rijm te benadrukken:

Rei:
Kijk, daar komt hij uit zijn kamer stappen.
Och hoor, hoe hij zijn verzen zegt.

Jozefs eerste monoloog is geschreven in lyrische viervoeters. Volgens W.A.P. Smit doet Vondel dat als hij de gevoelssfeer van de personen wil doen uitkomen. Volgens mij klopt dit voor geen cent. Er zijn zoveel plekken in dit stuk waarin Vondel een sterkere gevoelssfeer genereert en waar de dichter zich bedient van alexandrijnen. Jozef droomt ervan ooit terug te gaan naar zijn vaders grond:

Jozef:
'k Droom van de grond van mijn geboorte,
'k droom dat ik loop op grootvaars erf,
'k wil binnengaan door Hebrons poorte

Maar er stond: ‘Vernoegd door Mambre en Hebrons poorte’. Mambre zegt ons niets, maar over Hebron lezen we elke dag in de krant, dat gebruiken we. Dan volgt er een dialoog tussen de ‘voester’ en de ‘staatsjoffers’. Vondel is altijd koddig onbedreven in het scheppen van *couleur locale*.

***voester*:**
Wie klopt er op de kamerdeur?

***Staatsjoffers*:**
Doe op, de Joffers staan er veur.

Dit is een kostelijk regelpaar en het is een domkop die ze zou schrappen. De staatsjoffers komen om mevrouw te poederen en te kleden, maar de voester, die voor haar mevrouw een erotische samenzijn met Jozef moet regelen, wimpelt ze af. Dan laat ik de staatsjoffers zeggen:

Wij de straat op
en zij zonder gezicht.

Dat staat er niet maar het is wel een compacte, niet storend-moderne formulering van wat er aan de hand is. Daarna heb ik de Rei weer een prozatekst gegeven, geselecteerd uit een lang alexandrijnenblok:

***Rei*:**
Slangen hangen boven ieders hoofd
tussen blozende appels.
Let op je hand en zet je tand
niet in de dood.

In het tweede bedrijf gaat Jempsar in haar Jozef-droom tekeer. Om haar meesteres te steunen zegt de voester:

Ik zal, in Jozefs plaats,
haar mond en wangen kussen.

Vondel is hier een echte dramaturg. Een mooie lesbische scène en heel dramatisch van opzet met die *stand in*-kusserij. Als Jempsar wakker is en aan de voester de droom beschrijft, komt er een lang tekstblok in alexandrijnen waaruit ik zonder moeite de volgende flarden tegen

elkaar kon monteren zodat er een heel ander metrum regeert:

> Ik lag met Jozef mond aan mond
> in Venus' ledikant,
> ik lag de minnebrand
> met kus op kus te koelen.
> O welk een lieve gloed,
> ik voelde schicht op schicht.
> Maar midden onder 't spel kwam mijn gemaal
> met enen bloten dolk,
> hij stak twee keer,
> ik vluchtte uit het bed.
> Och Jozef, Jozef, schone jongeling!

Daarna geef ik Jemspar gelegenheid in Vondels iets ingekorte verzen de schoonheid van Jozef breed uit te meten:

> Het voorhoofd schijnt een glans van zich te spreien
> men ziet zijn rijke lokken aartig zweien
> en zwieren over nek en schouders heen.
> De kleur op zijn gelaat. Wie zag ter wereld leen
> van maaksel zo volmaakt, zo statig, evenmatig.

De voester zegt dat Jozef te schuw is en niet geschikt is voor Jempsar. Maar ze blijft verlekkerd:

> ***Jempsar*:**
> 't Is als bij de jacht.
> Men is het heetst op 't wild
> dat men niet achterhalen kan.
> Maar wat je zo kunt pakken
> daar loop je aan voorbij.

De eerste twee regels zijn bij Vondel gesprokkeld, de laatste twee een eigen samenvatting. Als de voester wijst op zijn voormalige slavenstatus zegt

> ***Jemsar*:**
> Hij is meer heer dan slaafs,
> liefst was ik zijn slavin.

In plaats van:

> ***Jempsar*:**
> Al wat in Jozef steekt
> Gelijkt niet slaafs maar heers: dat zwinksel en die gaven
> Getuigen, hoe hij nam zijn oorsprong bij de braven:
> Doch 't zij zo 't wil; ik wens voor zijn slavin te gaan.

De voester raadt Jempsar haar liefde met Jozef in een donker hoekje te consummeren. Ze hoeft het geen twee keer te zeggen!

> ***Jempsar*:**

geheime liefde smaakt het zoetst

in diepe holen
daar glimmen Venus' kolen
met feller gloed dan van de zon.

Door de bekorting heb ik *holen* en *kolen* dichter bij elkaar gebracht. Zo werkt het als een felle binnenrijm en Tamar van den Dop zal hier zeker raad mee weten.

Als Potifar binnenkomt en zijn vrouw bekijkt, die in staat van verdwazing verkeert, is de tijd rijp voor alexandrijnen. Zijn zelfbeklag (‘Heeft Potifar zo vroeg den bloesem afgekust?’) kan lengte gebruiken in deze opzet. Maar ik laat hem pragmatisch eindigen:

***Potifar*:**
Zeven nachten ben ik nu
verstoken van dit mooie lijf.
Wat deed ik fout?

Ook de voester-tekst is een drastische samenvatting.

***voester*:**
straks borrelt ze op vol saps,
doortintelt ze uw beider leden
en maakt met groter gloed
de achterstand weer goed.

Van *achterstel* maakte ik *achterstand* en het laatste rijm heb ik zelf aangebracht. En van het voor ons idiote *saps* heb ik geen sap gemaakt, want het is even duidelijk als zot

Potifar vraagt Jozef waarom hij niet deelneemt aan het feest. De jaarlijkse begrafenis van Apis! Vondel laat het heel mooi zeggen:

***Potifar*:**
Kan zo een Jongeling zich van zoveel zonnen spanen,
Van 't vier, 't welk schoner speelt door tere joffretranen
Dan 't licht door enen wolk; wanneer de regenboog
Gespannen, regens spelt, en verft de lucht omhoog.
Dit beurt om vier jaar eens.

Dit heb ik proberen te vervatten in:

Hoe kan een jongeling afkerig zijn
van 't vuur dat kaatst in jofferstranen,
dat 's mooier dan een regenboog.
Dit maak je zelden mee.

Voor de beschrijving van de begrafenisoptocht, met pracht en praal, heb ik Potifar zijn alexandrijnen gelaten, maar minder in getal dan bij de oerschrijver het geval is. Jozefs antwoord nam ik over, alleen heb ik *den maagdom aan* vervangen voor *en maagdelijk*.

***Jozef*:**
Wij huwen onbevlekt en maagdelijk een maagd
uit teellust, niet uit lust, die 't geil gezicht behaagt.

In het derde bedrijf opent de voester de aanval en ze verwijt Jozef vrouwenhaat, terwijl:

***voester*:**
Een vrouw was't die u droeg
een vrouw heeft u gebaard,
een vrouw heeft u getogen,
uw lippen hebben melk bij haar gezogen.

Hier heb ik drie keer de vrouw naar voren gehaald (ik hou van herhaling) en enorm op lengte bezuinigd. Maar niet op de schitterend actuele antwoordzin van Jozef, waarin ik slechts een *d* in een *w* veranderde.

***Jozef*:**
Het vrouwenaanschijn is de print, waar God in zweeft.

Even later scheldt de voester Jozef uit voor ‘Hebreeuwse spruit!’ Denk niet dat de bewerker hier te ver is gegaan in dit treurspel, het is door Vondel opgeschreven. De list van Jempsar om te doen of zij stervende is, heb ik samengevat in de tekst van de voester.

***voester*:**
Ai voester, bad ze, spreek die held toch aan,
vraag hem een troostend woordje
komen zeggen voor ik sterf,
laat hem zo streng niet zijn.
Dat laat ze zeggen.

***Jozef*:**
Dat laat ze zeggen... tegen de wind!
Wat wonder dat de schaamt' u niet belet
mijn kuis gehoor te tergen
met schennigheid te vergen.

Het is tamelijk strak hergeformuleerd, maar ik heb er geen spijt van. Want Vondels eindrijm in de laatste twee (bekorte) regels komt zo nog sterker uit. Later antwoordt Jozef met drie metaforen, uit een lange tirade geplukt. Ze moeten werken als drie misplaatste statements uit de succesagenda.

***Jozef*:**
Wie om lokaas zwiert hapt zo in de haak.
Hoe verder van de strik, hoe vrijer van gevaar.
Hier schuilt een slang in 't gras.

Later doet de voester verslag aan Jempsar.

***voester*:**
Ik hield hem staand,
hij luisterde een poos,
ik merkte mededogen

en tranen in zijn ogen,
hij was in tweestrijd:
Jempsar believen... Potifar grieven...
Na veel gewik-weeg zag ik de balans
in 't midden blijven staan.

De korte zinnen geven een staccatospanning. Rijm komt onverwacht. De zin met *believen/gerieven* verstoort de metrische cadans. Het woord *gewik-weeg* geeft een quasi-archaïsch cachet. Jempsars teleurstelling is volop Vondel.

> ***Jempsar*:**
> Is dat het koren dat ik van mijn min zal maaien?

Ze vraagt de voester om bij de tuinman een paar adders te halen in een rieten mand, om zelfmoord te plegen. Met minieme wijzigingen kreeg ik dit stramien:

> ***Jempsar*:**
> Hoe vrolijk zou ik grijpen
> in elke vuist een slang,
> en sarren maar en knijpen
> tot ze krullend rond die blote arm
> hun tanden boren in mijn vlees en warm
> afzogen 't koortsig bloed met mijne ziel
> [...]
> daar leit mijn boezem bloot
> bijt toe, o dood,
> gij zult mijn tochten tomen.

Het heeft alles van de hysterische liefdesdood die prachtig past in een treurspel. Het is bijna zangtaal en - oneerbiedig gezegd - verschoond van de schoudervullingen van de alexandrijnen.

In de aanbevelingen van de Rei klinkt een Nederlands-Hervormde nagalm die ik versterkte door zelf de laatste twee regels te schrijven om hun tekst af te ronden.

> ***Rei*:**
> Bij die verwijfde Egyptenaars
> loopt je schoonheid veel gevaars.
> Het schaamrood kleurt je wangen
> bij d'onbeschaamdheid van dat wijf,
> bij God, hou recht je mooie lijf
> en blijf naar Hem verlangen.

In het vierde bedrijf vraagt Jozef zich af wat hij moet beginnen.

> ***Jozef*:**
> Wat wonder? Geile tocht is heet,
> gelijk een pot die overkookt.
> Moet ik haar dolligheid bekopen?

De voester komt hem ‘verdagen’ uit naam van mevrouw. Daarvan heb ik ‘sommeren’ gemaakt. Jemsar vraagt hem hoe lang hij nog wil ‘pratten’ op de lichaamsweelde waarmee vrouwe Natuur hem heeft ‘verdarteld’.

***Jempsar*:**
Was ze maar nooit aan dat werkstukje begonnen
of had ze het maar een stukje minder gemaakt
want het stukje doet niet anders dan
treiteren en pijnigen van harten.

Het laatste ‘stukje’ is op het randje. Misschien verander ik het nog. Even later wordt Jempsar nog denigrerender, door mij samengevat in een tautologisch puntdicht.

***Jempsar*:**
Wel bezig met mijn eer
maar neus op voor mijn lust
maar lust gaat boven eer
want eer is zo verkust.

Ze maakt het nog doller als ze gaat opscheppen over haar liefdesleven na haar aanstaande dood. Dan is het dollen in het mirtebos. Zo samengevat:

***Jempsar*:**
begin je weer als maagd en leer je lekker vrijen
of het voor 't eerst was. Uren trekkebekken en
van laster nooit gehoord, het heet geen overspel
als twee daar lekker met zijn tweeën...
ook al wisselt men uit zinlijkheid van lief.

Jozef blijft bij zijn weigering. Hij moet er niet aan denken hoe hij Potifar, die hem zo geholpen heeft, tegemoet zou moeten treden. Onbeschaamd verkort en berijmd.

***Jozef*:**
Zou ik het huis doen storten
met meneer en mij?
Die echo galmt door eeuwen
tot schande der Hebreeuwen!

Na een steil crescendo in de verleidingskunst draait Jemsar keihard de knop om en ze schreeuwt het huis bij elkaar: Jozef is een verkrachter! Hier was Vondel in compactheid niet door een bewerker te overtreffen. Hierna komt de Rei zedig uit de bus. Ik heb wat van de braafheid afgeschraapt door er proza van te maken.

***Rei*:**
Kuise vrouwen gedijen
in de echtelijke bedding,
ze kussen zonder valse schijn,
het kroost groeit op
en bloeit, na eerlijk telen.

In het vijfde bedrijf komen de bewoners van huize Potifar terug van het feest. De staatsjoffers horen Jempsar krijsen en nemen na het mali-

cieuze verslag van de voester Jozef in bescherming. Ik vertaalde het in lichte frasen om een plichtmatige dreun te weren.

***staatsjoffers*:**
Wij springen tussenbei. Geen ongelukken.
Zo'n fout is menselijk,
't gebeurt bij jonge jongens.
Wij smeken om een zachte straf.
't Is zonde om zo'n bloem op 't mooist te knakken.

Potifar vraagt wat er gebeurd is en de voester vertelt een verhaal over een waakhond die vrouwtje verkrachtte toen baasje een blokje om ging. Eerst wordt de hond opgehemeld in prachtige alexandrijnen.

***voester*:**
't Licht werd niet moe zijn halsband te beschijnen
beslagen met fijn goud en vlammende robijnen.

Ik heb gezorgd voor een directe en felle afronding.

***voester*:**
Een dier vergeet zo ras hoe goed men voor hem was.
Hij kreeg in ruil voor 't halssieraad
de knuppel en een ketting.

Het verslag van de voester over wat zij aantreft na de ‘verkrachting’ heb ik samengevat. Ik laat eerst het origineel volgen.

***voester*:**
Ik schoot naar het vertrek: dees slaven schoten toe.
Daar lag Mevrouw, benauwd als een die angstig baarde.
Zo lang gelijk ze was, en uitgestrekt ter aarde,
Het lichaam naakt ten deel, de ganse boezem bloot.
De slaven vlogen uit: de Huisvoogd vluchtte en vlood,
Veel sneller dan een hart voor uit, en ging vast strijken,
In 't schenkers huis, en wist van staan noch om te kijken.

De bewerking:

Ik schoot naar het vertrek
en zie mevrouw alsof in barensnood
plat op de grond, de borsten bloot
en meer nog naakt. De huisvoogd als een pijl
de kamer uit en door de poort.

In de slotmonoloog van Potifar is hij ruw tegen Jozef. Maar zijn huisvoogd is nog niet weg of hij spreekt over hem als over een zoon, vol tederheid en onbegrip. Vondel is klaar met het stuk. Het Bijbelverhaal beperkt zijn mogelijkheden en dat voel je. Als stichtelijke dagsluiting begint de Rei te psalmodiëren. Ik maakte het wat Brechtiaanser en laat de Rei direct het publiek toespreken, als een voorzitter die een lange vermoeiende discussie samenvat. Zo van: kom er es effe bij.

***Rei*:**
De schijn bedriegt.

Trouw? 't Mocht wat.
Het loon van de deugd is:
laster, ketting, kerker.
Troost? Via goed geweten, God.
Wat moet je?
In geduldige omhelzing van het lijden,
boeten voor andermans schuld.

Daarmee is het christendom weer op zijn wenken bediend. Nu goed. U zou op een andere manier naar deze bewerking kunnen kijken door de nieuwe tekst naast het origineel te houden en te vergelijken. U kunt de voorstelling van Het Groote Hoofd gaan zien, waarschijnlijk in de eerste helft van 2003 in Theater Bellevue in Amsterdam. U kunt wachten tot de groep Het Toneel Speelt... van Hans Croiset het stuk ter hand neemt. Zij zullen waarschijnlijk een integrale versie spelen. Als u op grond van dit artikel meent dat men Vondel heel anders of op geen enkele manier moet bewerken, heb ik ook goed nieuws. Het stuk ligt nog steeds klaar in zijn maagdelijke schoonheid, bijvoorbeeld in Albert Verwey's editie van Vondels verzamelde werken.

Carel Alphenaar is theatermaker van De Balie in Amsterdam. Hij schrijft over toneel in Volkskrant Magazine *en werkt met regelmaat als mobiel dramaturg voor Theater Artemis in Den Bosch en Conny Janssen Danst te Rotterdam. Hij was eenentwintig jaar dramaturg en artistiek leider van Toneelgroep Centrum, vertaalde toneelwerken van Pinter, Bond, Tabori, Carroll, Kushner, Molière, Van Zuylen, Reza, Benaissa, Muller, Bruckner, Kroetz, Schimmelpfennig en vele anderen en schreef libretti voor de componisten Klaas ten Holt (*Where the cross is made, Tamerlan, Een monoloog vol verwijten*), Jeff Hamburg (*De jongen die op reis ging om het griezelen te leren*), Erik de Reus* (Candide) *en Theo Loevendie* (Johnny & Jones).

Rein Bloem
Zungchin
Aenleidinge ter Nederlandse filmkunste

Op het eind van zijn leven schrijft Vondel het drama *Zungchin* (1667), dat niemand meer kent. Toch is het een virtueel ijzersterk Chinees spel, dat drie eeuwen later bewerkt werd door Lodewijk de Boer (toneelschrijver en musicus) en op de wagen gebracht.

Het toneel stelt voor: de Rijkskanselarij te Berlijn. Duitsland. 29 april 1945. De authentieke Chinese personages van weleer worden *rücksichtlos* als een boemerang heen en weer gegooid, zij spelen een dubbelrol in ons aller geschiedenis:

Keizer Zungchin	Adolf Hitler
Keizerin Jasmijn	Eva Braun
Prinses Pao	Blondi, een sprekende Elzasser dog, lieveling van Hitler
Us, Aartskanselier	Martin Bormann
Kolaüs, Stadspresident	Josef Goebbels
Lykungzus	Maarschalk Zjoekov
	SS-officieren, ordonnansen, satrapen, bewakers, adjudanten en raadslieden.

Het eerste bedrijf zal plaatsvinden in de Tuin van de Kanselarij.
Eerste scène:
Uit de verte het gierende geraas van onophoudelijke bombardementen.
Bormann neemt het woord:

> Iedereen in Berlijn is krankzinnig geworden.
> De Keizer is razende omdat het leger hem heeft verraden.

In een andere passus gaat Vondel op zijn eigen manier te werk.

Het is aan het eind van de nacht. In het paleis doemen twee onderdanen radeloos op of we in Elsinore verkeren, in plaats van Peking, waar het drama speelt.

De stadhouder Kolaüs en de kanselier Us vallen om beurten met de deur in huis:

- Wat raad? Wij staan ten doel der opperste ongenade.
Wij waarschuwen, helaas, de majesteit te spade
't Ontvluchten; aangezien het onheil met de dag
Haar plotseling overvalt, en waarschuwt met de slag.
- Hoe staat het dan? Men moet niet zonder reden schromen.
- Hij borst ter westpoorte in. Het krijgsheir bruist, als stromen,
Ter stede in naar het hof.
- Wie openden de poort?
- De krijgsraad, schelmen, rijksverraders. Dat de moord
Hen sla, de donder schende. O Heilloze onverlaten!
De trouw heeft teffens uit bij burgers en soldaten,
En oversten. Wij zijn geleverd en verraân.
Wat raad? wat raad? Geen raad. Daar stapt de keizer aan.

In de voorstelling van Lodewijk de Boer weten we meteen waar iedereen aan toe is: onophoudelijk oorlog. Ook de eerste spreker is van alles op de hoogte. De afloop staat vast.

Suspense is er niet bij; aan uitstel van executie denkt men niet meer; ontsnapping is onmogelijk.

De stap voor stap, die Vondel steeds dreigender laat klinken, is vol spanning. De eindeloze bombardementen in Berlijn zijn eentonig... de angstige geluiden, drie eeuwen eerder, zijn van ander kaliber.

Joosts Us staat alleen op de bühne en spreekt in zichzelf of tot het meelevend publiek.

De Boer voert een officier ten tonele - aanstrompelend-hijgend-bebloedonder het stof - om zich als boodschapper te melden nu bij de Oostpoort zijn escortebataljon ligt... driehonderd man, grotendeels gewonden en verminkten... wat moet hij doen?

Geen adem wordt ingehouden, onmiddellijk breekt de grand guignol los en een lachsalvo slaat in:

- U moet onmiddellijk optreden!
- Optreden? Mijn mannen liggen plat en verstard onder het moordend vuur
van Zjoekov en zijn barbaren...

(*met overslaande stem*)
- Maak dat u wegkomt! Kies de heldendood of riskeer het executiepeloton

- (*met klikkende hakken en knikkende knieën*)
Heil Caesar!
(*verdwijnt in een wolk van gruis*)

En pas dán verschijnt de Keizer ter plekke, in trouw gezelschap van Kolaüs en de lijfwacht:

(*bevend*)
- Schiet ze neer! Schiet ze allemaal neer!
De verraders...
(*Een granaat ontploft, achter in de tuin*.
De Keizer rent terug, de bunker in)

Dat liegt er niet om!

Maar van de weeromstuit raakt Vondel in alle ernst het hoogtepunt van het drama:

- Wat 's dat te zeggen? drijft het hof op avontuur?
- Lykungzus is in de stad. Hij heeft de dubble muur van 't hof verweldigd.

- Hoe?
- Alle elefanten dronken...

In één pennenstreek wordt de penibele situatie helder verklaard, zonder omslag.

De suspense heeft juist weer succes geboekt.

Vondel staat voor barok en breedsprakigheid, maar af en toe kan hij bondig en geslepen voor de dag komen. De stokoude meester weet tot onze verrassing van wanten.

De staccato van de dialoog is voorbeeldig en de uit de lucht gevallen olifanten, gedrogeerd nota bene... dat is warempel een voltreffer, een staaltje Chinees vuurwerk!

Om nooit te vergeten:

Hoe?
Alle elefanten dronken...

Opmerkelijk zijn ook de voorgeschreven wetten van één afgemeten plaats, voor de duur van een etmaal. Alleen de vakman ziet kans daar listig gebruik van te maken: stilte en geluid, dubbele deuren en poorten, die open en dicht kunnen slaan en wie kan er dan bijvoorbeeld onverhoeds binnen komen.

Vondel laat de familie van links verschijnen en rechtsomkeert verdwijnen; de getrouwen en boodschappers komen van de andere kant binnen en vandaar lijkt gevaar op de loer te liggen. Op de werkvloer ijsbeert in zijn eentje de keizer... niet wetend wat hem boven het hoofd hangt, wachtend tot de dag aanbreekt. Dan beseft hij in die aanwakkerende en angstaanjagende sfeer, dat hij geen kant meer op kan.

In het begin van het tweede bedrijf voorziet Stedehouder Kolaüs, dat het niet goed zal gaan met onze keizer:

De keizer wandelt door de hofzaal hene en weer,
Dan ras, dan langkzaam, zwaait met eenem korten keer,
Of daar de gouden wand hem stuit in zijn gedachten.
Bijwijlen staat hij stil, en mompelt, dat de wachten
Het hooren aan 't poortaal, en twijfelen ontsteld
Of 't ernst is. Niemand durft, eer binnen wordt gescheld,
Ter kamer intreên en hem vragen ongeroepen.

Maar pas in het vierde bedrijf komt de spanning goed op zijn kookpunt, waarmee we al kennis hebben gemaakt.

Het moet wel gezegd worden, dat de aanloop in het eerste bedrijf van het treurspel buitengewoon traag op gang komt.

De eerste acteur, die hoogwaardig het toneel betreedt, wordt met applaus begroet. Het is immers een illustere bekende: Adam Schal, Agripijner overste der priesteren, Jezuïet-Mandarijn, Keulenaar, landsman van Vondel, als missionair naar China gezonden, door de Keizer aangesteld tot officieel wetenschappelijk leider der Chinese astronomie, bij zijn dood in 1666 liet hij een Latijns werk na, tijdgenoot van de wereldberoemde Athanasius Kircher, auteur van *Sina Illustrata* of *Tooneel van China*, jaren later ontdekt door Anton Haakman.

Wanneer de toeschouwers bij zijn gekomen en de zwijgende heilige desondanks uit de dood opstaat... kan de preek beginnen:

Hier staan we op 't voorhof van het keizerlijk Peking...

De titel van het drama is *Zungchin*, de gedoodverfde. In het rollenspel kan eigenlijk geen ander tornen aan de status van keizer en zijn getrouwen.

In de allereerste claus is nochtans Adam onmiddellijk aan het woord en in de dialoog die erop volgt, maakt de voorzichtige kanselier een buiging en de priester gedraagt zich hoffelijk en superieur.

Us moet het ermee doen:

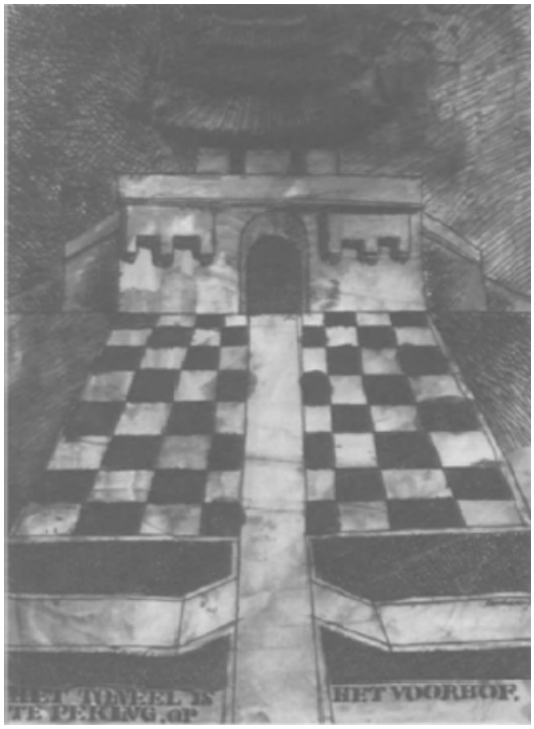
- Eerwaarde vader Schal.
- Doorluchtste aartskantzelier
- Uw komste is aangenaam
- Dat oogmerk drijft ons hier

De Reien van Priesteren bevestigen dat. Op deze wijze zal er hoegenaamd niets meer gebeuren. Pas op de plaats, maar zonder spanning.

Bewerker De Boer schrapt wat hij kan: geen vijf bedrijven, reien, zangen, priesters, wichelaars en luttele figuranten.

Adam Schal staat goddank niet op het toneel; erfprins Fungiang, de laatste telg van Taimingen, komt in het stuk niet voor, Xaianga, vorstin en staatjoffer, nooit van gehoord, de geest van Franciscus Xaverius is vervlogen.

De inleider van ons project probeert nog wat details, informatie, geschiedenis en karakters aan te geven: de passieve keizerin Jasmijn; de keizer die het nog niet wil geloven; de ondernemende zoon (die De Boer heeft overgeslagen); de waardige opvolger Lykungzus die de troon wil bestijgen, maar driemaal struikelt en die het steevast niet meer lang zal maken.



De verrassende zichtbare informatie komt van Frank Raven, medewerker van Lodewijk de Boer in het theater. Hij laat ons niet Berlijn zien, maar het toneel in Peking op het voorhof.

In een mum van tijd, zesenhalve pagina's tekst, is het gedaan. Het andante uit de zevende symfonie van Bruckner weerklinkt, komt uit de koker van de musicus. Us verkondigt dat de keizer dood is, en wie niet met hem, en daar ligt het testament. Zjoekov laat hem dat voorlezen. Hij rukt het papier uit de handen van de kanselier.

Dan snuit hij zijn neus erin.

Met Vondel zijn we nog niet klaar: hoe de keizer eigenhandig zijn bloedeigen dochter Pao slacht, hij kust zijn vrouw, loopt weg, verhangt zich aan een pruimenboom met zijn kousenband, Jasmijn gaat dezelfde weg:

> In 's pruimbooms schaduwe, een ellendig treurtooneel.
> De keizer kust ze, en spoedt te scheiden uit dit leven,
> Verhangt zich aan den boom, van wanhoop aangedreven,
> Met zijnen kouseband. Zij volgt den keizer na.

Dat is niet mis... maar helaas zijn de woorden in de mond van Xaianga (de staatjoffer) gelegd, niet in die van de hoofdpersoon. De Boer heeft haar zonder bedenken de laan uit gestuurd: ze is overbodig, een rol zal ze niet spelen. De beruchte standaardeenheid van plaats en tijd komt hier in het geding: de familie is in het vierde bedrijf voor altijd vertrokken om gedrieën te sterven, de zoon is allang met de noorderzon vertrokken en niemand maalt erom. Vandaar heeft De Boer hem ook gelukkig geschrapt.

In het laatste bedrijf moeten de kanselier Us, de nieuwkomer Lykung, de rijksvorstin Xaianga, de geest van Franciscus Xaverius hun boodschap en zegje doen. Dan herdenken ze de familie. Ze zijn er niet meer, de trouwe stedehouder Kolaüs is hen voorgegaan.

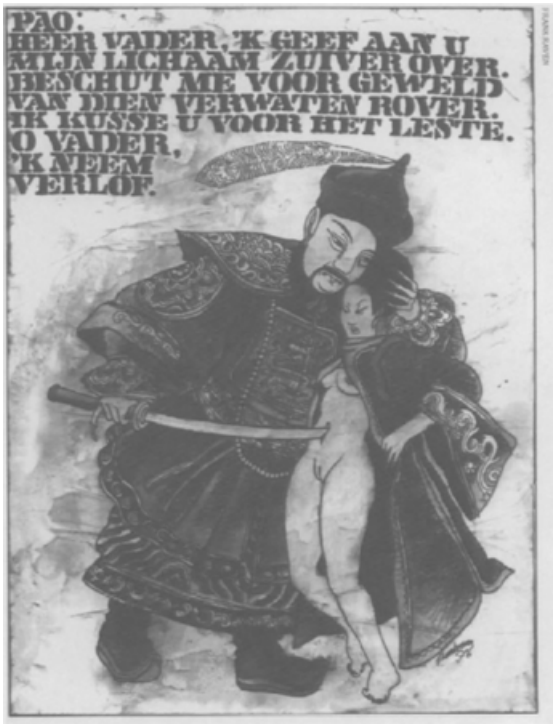
Niets zien we, niets gebeurt er, nergens leven we mee.

Met een Rei en met een kaars valt het doek:

> Al zien we boven 't hoofd veel donk're wolken hangen:
> Wij geven ons aan Gods voorzienigheid gevangen,
> Met onvermoeid geduld, uit ootmoed en ontzag.
> Het licht komt, na de nacht, veel schooner voor den dag.

Kan het ook anders?

Frank Raven laat het zien met tekst (van Vondel zelf) en prent:



Verplaatsen we ons tenslotte in een summier en toekomstig filmscenario, zonder tekst en beeld, met hier en daar aanwijzingen voor geluid en muziek:

Het hof in Peking van boven gezien.
Jaartal 1666.
De camera zoemt langzaam in.
Een ruw landschap.
Van buiten trekt een vijandig leger op naar het kasteel.
Zo stil als het kan en onder dekking.
Authentieke kostuums en wapens.
Uit één van de dubbele poorten komt angstig het voetvolk te voorschijn,
ongewapend en wenkend dat zij overlopers zijn en de weg zullen wijzen.
De ruiters stappen af.
Enkele krijgen houwelen in de hand om de poorten te slechten.

De overlopers brengen een tiental op de tenen naar binnen.
De camera gaat mee.
De slapende olifanten blijken van te voren al gedrogeerd.
De insluipers geven de overlopers een goedkeuring, sst... zegt er een.

Het binnenhof heeft twee deuren, links en rechts, ze zijn beide dicht.
De keizer is niet op zijn gemak, hij ijsbeert door de ruimte, blijft staan, ruikt lont, luistert, een zacht klopsignaal rechts.
De rechterdeur gaat plotseling open.
De klop klinkt iets harder.
De kanselier komt verwilderd binnen en slaat de deur meteen dicht.
De klop zwakt af.
De keizer schrikt. De kanselier maant hem tot stilte.
Uit de linkerdeur komt verontwaardigd de zoon van binnen, hij wil vloekend blijkbaar tot actie overgaan, hij smijt de rechterdeur open.
Het klopsignaal is sterker. Onverstaanbare stemmen klinken.
Keizer en kanselier trekken de zoon terug en doen de deur dicht.
Uit de linkerdeur snellen de keizerin en haar adjudant huilend en verontrust toe. Ze worden onmiddellijk terug gewezen.
Moeder rent op haar dochter toe.
Ze vallen elkaar in de armen.
Het *Diës Irae* van Verdi zet in.
Ze knielen en bidden hartverscheurend.
Ze veranderen van kleding, om beurten achter een scherm.
Hun loshangende zwarte, doorschijnende waden spreken voor zichzelf.

Intussen zijn buiten alle poorten vrijwel gesloopt.
Een hels lawaai dringt ook in de hof door.
In het eerder verschanste vertrek van de keizer loopt de hofhouding chaotisch in rep en roer en jammerend in het rond, de keizer incluis.
Plotseling slaakt hij een ijselijke kreet. Hij heft zijn zwaard in de lucht.
De onderdanen staan stokstijf op hun plaats.
Het lawaai buiten verstomd, het is doodstil.
De keizer draait zich om en verdwijnt door de linkerdeur, die dichtvalt.

De veldheer of roverhoofdman, die de bevelen op zijn paard heeft gegeven, stapt af.
Door de ruïne heen loopt hij voorop naar de rechter dichte deur.
De deur gaat open.
In de ruimte staan de hovelingen. Zij knielen eerbiedig op bevel van de kanselier.

Hij heeft een zetel naar voren geschoven.
Een triomfmars vangt aan.
De nieuwe keizer struikelt driemaal voor hij zit.

In het boudoir achter de linkerdeur staat de ex-keizer met zijn rug tegen de muur.
Zij weet wat er gaat gebeuren. Ze plooit haar doodswade open. Haar maagdelijke staat mag niet bezoedeld worden door de vijand.
Haar vader slaat toe.
Hij kust zijn vrouw. Loopt naar een pruimenboom. Maakt zijn kousenband los en hangt zich op.
Zijn vrouw volgt hem.
Het andante uit de Zevende symfonie van Bruckner weerklinkt.

Via een pan rijdt de camera door de nu open deur naar de kroonzaal, waar iedereen luistert, vervolgt zijn weg, waar geen levend mens meer te zien valt, maar nog verder in het natuurlijke landschap; daar lopen de wakker geworden olifanten, achter elkaar, slurf en staart met elkaar verbonden.

Einde

Met dank aan Jacques Kruithof

Rein Bloem (1932) is dichter. Zijn laatst verschenen bundels zijn De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

Ron Elshout

Eeuwig of ogenblik
De dichter Vondel

In vrijwel alle handboeken, literatuurgeschiedenissen of lemma's waarin Joost van den Vondel figureert, wordt hij voorzien van het epitheton ‘prins der (Nederlandse) dichters’. ‘Prins’ dus, alsof er boven hem nog een echelon zou bestaan en het wachten was op een ‘koning’. Later kregen we nog wel een ‘keizer’, maar Lucebert was slechts keizer van een heel klein rijk: dat van de vijftigers. Het is calvinistische zuinigheid, zo'n titel als prins, maar tegelijkertijd typeert deze de positie van Vondel wel heel duidelijk.

Het is op zijn minst opvallend hoe vaak men te rade gaat bij de *toneeldichter* Vondel wanneer men duidelijk wil maken wat een groot dichter hij was. Naast *evergreens* als ‘Waar werd oprechter trouw...’ uit de Rei van Burghzaten uit *Gysbreght van Aemstel* komt men al te vaak aan met het aan *Lucifer* ontleende antwoord op Belzebubs vraag of Apollion, die zojuist ‘den hof, door God gezegend, en beplant, tot wellust van den mens’ bezocht heeft, even zo vriendelijk zou willen zijn ‘deze bruid naar 't leven af te malen’.

De keuze van dergelijke fragmenten zijn logisch. Vondel was op zijn best als het om zintuiglijke poëzie ging, zo betoogt ook Frans Kellendonk[1] wanneer hij een argumenterende passage uit Vondels *Altaergeheimenissen* vergelijkt met een aantal regels over een zogende vrouw. Maar Kellendonk baseerde zijn oordeel over de dichter tenminste in eerste instantie op de poëzie van Vondel en haalde één van zijn leerdichten voor het voetlicht, om maar eens een toneelterm te gebruiken.

Een andere reden om de titel ‘prins’ als terecht predikaat te beschouwen is gelegen in de eeuwig en altijd terugkerende, steevast in het nadeel van de Nederlandse dichter uitvallende vergelijkingen met buitenlandse dichters van het eerste garnituur. Kellendonk vat deze adequaat samen: ‘Vondel is daardoor deel geworden van het Nederlandse minderwaardigheidscomplex. Hij is inderdaad geen Dante, geen Shakespeare, geen Corneille. Vondel is Vondel.’ Wat uit Nederland komt, is minder, per definitie. Niet te loochenen is dat in Nederland de waardering voor Vondel - op enkele toneelstukken en klassiek geworden gedichten en fragmenten na - tanende is, terwijl Shakespeare op het toneel, in boekvorm, in films, in vertalingen - ook van zijn poëzie! - nadrukkelijk aanwezig is en blijft.

De redenering van Frans Kellendonk dat Vondel op zijn best is wanneer hij zijn zintuigen laat werken, is omkeerbaar: Vondels drang tot redeneren ging vooral in zijn leerdichten nogal eens ten koste van de poëtische kwaliteit. Hij

1. Frans Kellendonk, *Geschilderd eten*. M/MN/OKW, 1988.

schrijft dan, in de woorden van Kellendonk, onlichamelijke pseudo-poëzie, waarin mechanische herhalingen en inversies al het werk moeten doen. Over de poëtische waarde van deze stijlfiguren valt dan te twisten. Maar ook over de poëtische weergave van zintuiglijke waarnemingen kunnen de meningen uiteenlopen. Vondel beschrijft het klokgelui van de Sint-Pieter tijdens de sacramentprocessie:

> ...dan stapt hy, op 't gebrom,
> Het grof gebrom der domklocke, uit den Dom
> Van 't om end om befaemde en roemrijck Rome;
> Wiens hooft het past, dat oost en west betoome...

Kellendonk noemt dit edelkitsch van iemand die met dik impasto aan het klankschilderen is. Toegegeven, Vondel doet hier de honderd klokken wel zo tomeloos brons bonzen[2.] dat je er van kunt fronsen, maar meestal gaat hij met dit soort uitbundige effecten zuinig om. Het is dus detailkritiek, evenals Kellendonks opmerking dat stukken van *Altaergeheimenissen* ontsproten zijn aan een geest die meer geneigd is tot betogen dan tot verhalen, meer tot theologiseren dat tot mythologiseren. Daar staan namelijk honderden harpzangen (psalmberijmingen), zegezangen, lof- en eerrijmen, klinkdichten (sonnetten), lierdichten, huwelijksdichten, lijkdichten, grafschriften, geboortedichten, klaagliederen, dankdichten, hekeldichten, gezangen en leerdichten tegenover waarin Vondel de lezer het volle poëtische pond geeft. De verflauwende Vondelwaardering heeft met meer te maken dan alleen smaak, Nederlandse onderschatting of luie weigerachtigheid de zintuiglijk gedichte parels uit zijn overstelpende hoeveelheid dichtwerk te zoeken.

Het Nederlands is sinds Vondels zeventiende eeuw nogal veranderd. Zinsbouw, betekenis en spelling hebben spectaculaire veranderingen ondergaan, waarbij de laatste, ondanks een reeks van spellinghervormingen, nog voor de minste problemen zorgt. Uitgevers van Vondels werk moeten zich dus het hoofd breken over de aard van een uitgave: wat kan er wel en wat kan er niet ongewijzigd blijven? Wat behoeft verklaring en wat niet?

Niet zo bizonder moeielijk?

Albert Verwey hield in zijn uitgave van Vondels *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza* uit 1937 een pleidooi voor een zo beperkt mogelijk notenapparaat. Hij verwees daarvoor naar beschikbare wetenschappelijke edities. Toen hij zich bij de presentatie van de ‘voornaamste dichter van het nederlandse volk’ afvroeg of de lezer behoefte zou hebben aan aantekeningen en verwijzingen, noteerde hij, althans wat Vondels taal betreft, optimistisch:

2. J.W.F. Werumeus Buning, *Maria Lécina*, 1932.

‘Men kan zeggen: Vondel schrijft het zeventiende-eeuws, een afzonderlijke taal met een eigen grammatica en een eigen woordenschat. Men kan ook zeggen: Vondel schrijft Nederlands, en hoewel dat in verschillende opzichten van het onze afwijkt, kunnen wij het toch verstaan.’ Men kan zich in alle gemoedsrust à la Verwey afvragen wat de zin van een ‘volksuitgave’ is, wanneer je voor allerlei betekenissen te rade moet gaan in een waarschijnlijk moeilijk te bereiken en onbetaalbare wetenschappelijke editie. Men kan ook zeggen dat Verwey zich er wel heel gemakkelijk vanaf maakte met zijn magere toelichtingen. Uit Verweys ‘Voorbericht’ blijkt niet alleen zijn - juist bij Vondel! - gerichtheid op het esthetische, maar ook zijn optimistische gemoed waar het de betekenis van Vondels verzen betreft:

> Nu is het lezen van Vondel niet zo bizonder moeielijk. Zeker niet moeielijker dan het lezen van Shakespeare, wiens werken men sedert lang, ook in een enkel deel, ongecommentarieerd de lezers in handen legt. Ieder groot schrijver veronderstelt de kennis van zijn tijd: in dit geval die van Bijbel, mythologie en geschiedenis. Onze betreurenswaardige onkunde ten opzichte van zo grote beschavings-waarden speelt ons zeker parten. Maar daartegenover staat dat in geen eeuw makkelijker dan in de onze ook de minst onderlegde lezer zich kan doen inlichten. Doet hij dit, dan zal hij bemerken dat alles hem helder wordt. Doet hij het niet, dan zal hij misschien tot zijn verwondering, bespeuren dat een groot deel van Vondels gedichten, en daaronder niet de geringste, boeiend en duidelijk zijn. Wie met liefde en aandacht leest, wil niet telkens gestoord worden. Een enkel woord dat hij niet verstaat kan hem worden opgehelderd. De begeleidende verklaarder kan hem bijtijds waarschuwen voor een woord dat hij meent te verstaan, maar dat iets anders betekent. Een inlichting, een verwijzing kan hem in het voorbijgaan worden meegegeven. Maar de hoofdszaak blijft hem het gedicht, zijn eigen aandachtige lezing van het gedicht, en daarmee de schoonheid die het hem openbaart.

Dat ‘men’ ‘sedert lang’ het werk van Shakespeare de lezers ongecommentarieerd in handen legt, betekent niet dat het lezen van Shakespeare een ongecompliceerde bezigheid is. En zelfs al zou dat zo zijn, dan nog wil dát niet zeggen dat het lezen van Vondel ‘niet zo bizonder moeielijk’ zou zijn. Verwey ‘vergat’ gemakshalve dat het Engels van Shakespeare voor een latere lezer minder ver van het huidige Engels afstaat dan het Nederlands van Vondel. Vondel is Vondel en geen Shakespeare, geen Dante, geen Corneille en geen Goethe of Schiller, want van geen van dezen is de taal dermate verouderd als die van Vondel. Een editeur van Vondels poëzie zal dat wat Vondels gedich-

ten poëzie maakt geweld moeten aandoen, of een uitgave moeten bedelven onder een vracht voetnoten. Alleen al de manier waarop Vondel zijn komma's gebruikte, wijkt dermate af van de manier waarop wij dat tegenwoordig doen, dat een editie op dit punt een bron van aanhoudende zorg zou moeten zijn. Vondel gebruikte in opsommingen die hij met het voegwoord ‘en’ verbond steevast een komma, waar dat tegenwoordig ongebruikelijk is. Weglaten? Die beslissing is van grote invloed op het ritme waarin de betreffende regels gelezen worden. Wat weegt zwaarder, een grammaticale regel of een poëtisch effect?

Verwey stipt nog een ander probleem aan. Vondels vanzelfsprekende kennis van bijbel, mythologie en geschiedenis staat op pijnlijk gespannen voet met ‘onze betreurenswaardige onkunde’ van deze zo grote beschavingswaarden. Als dit in 1937 al gold, dan anno de eenentwintigste eeuw minstens in het kwadraat.

‘Door de gemiddelde middelbare scholier uit Nederland wordt een vooroorlogse uitgave van welk boek dan ook al beschouwd als “oud-Nederlands”. Om te weten waar Abraham de mosterd haalde en waar Orpheus dat geprobeerd heeft, in welke eeuw Jezus geboren is en of dat vóór of ná de moord op Willem van Oranje, een ridder uit de middeleeuwen die bij Dokkum vermoord is, gebeurde, moet je minstens op een categoraal gymnasium gezeten hebben, want elders is deze mythologische, bijbelse en historische kennis volkomen incourant aan het worden, althans voorzover ze dat al niet is,’ schreef ik sceptisch in *Toekomst voor de middeleeuwen*.[3.] Inmiddels is deze alles tartende beschrijving (zo dacht ik althans) door de werkelijkheid ingehaald. Sombere berichten in de krant maken melding van een opleidingsniveau van studenten oude talen die in het huidige bestel bij hun afstuderen net zoveel kennis zouden bezitten als gymnasiale leerlingen van vorige generaties. Dat maakt de positie van Vondels poëzie er in het huidige tijdsgewricht niet beter op.

Ook Verwey is door de werkelijkheid ingehaald: niet in zijn eeuw, maar in ónze eeuw is zeker iedere bijbelse of mythologische toespeling op te zoeken. Zelfs beroemde gedichten van Vondel die niet op politieke of religieuze actualiteiten van zijn tijd inhaken, blijken onheldere plaatsen op te leveren als de lezer niet op de hoogte gesteld wordt. Vondels ‘Lijkklacht aan het vrouwe-koor, over het verlies van mijn ega’ wordt in Verweys editie als volgt weergegeven:

> O Heilig Koor, dat van den mijnen
> 't Vergaan en onvergaan gebeent
> Bewaart, en zachte rust verleent,
> Tot dat de zon vergeet te schijnen;

3. *BZZLLETIN 277*

Nu groeit 't getal van uwe lijken
Door een, dat meest mijn geest bedroeft,
En met de lijkschroef 't harte schroeft,
Die voor geen jammerklacht zal wijken.
Nu parst uw harde zerk het kermen
En tranen uit de borst en 't oog,
Om mijn Kreüse, die, omhoog
Gevaren, smolt in beî mijn armen,
Terwijl ik t' Aquileia streefde
Met Constantijn, den groten held,
Door zwaarden, op de keel gesteld,
Door vlam, die na de starren zweefde.
Ik wenste nog om enig teken
Van haar, die als een schim verdween;
Wanneer ze mij te troosten scheen,
En in den droom dus toe te spreken:
Mijn lieve bedgenoot, dees zaken
Gebeuten geenszins zonder God.
Vernoeg met uw getrokken lot,
En wil uw helden-werk niet staken.
Dat ramp noch druk uw dagen korten,
Voor dat gij ziet, naar uwen wens,
Den vluchtigen tyran Maxens
Bestorven in den Tiber storten.
Dan zal uw ziel ten hemel draven,
Wanneer het triomferend hoofd
't Gewijde zwaard, aan God verloofd,
Omgordt, op der Apostlen graven.
Bestel mijn sterflijk deel ter aarde,
In 't Koor der zegenrijke Maagd,
Daar zulk een schaar den naam af draagt,
En die mijn naam ook gaf zijn waarde.
'k Verhuis, van 't aardse juk ontslagen,
Omhoog, in 't hemelse gebouw.
Bezorg de panden van ons trouw,
Twee kinders, die ik heb gedragen.
Zo sprekend week zij uit dit leven.
Marie, al laat gij mij alleen,
Uw vriendschap, uw gedienstigheên
Staan eeuwig in mijn hart geschreven.
Hoe veer dees voeten mochten dwalen,

'k Zal derwaart mijn bedrukt gezicht
Nog slaan, daar voor het rijzend licht
Uw bleke star ging onderdalen.

Door inspringen wordt de opbouw in kwatrijnen aangegeven, maar qua toelichting blijft het bij de vermelding van het jaartal (1635), dat de lezer ongetwijfeld zal opvatten als het jaar waarin Maria de Wolf, Vondels vrouw, gestorven is. Maar weet een hedendaagse, ongekerstende lezer dat het ‘koor’ niet te begrijpen is als ‘een groep zangers’, maar gelezen dient te worden als ‘de Onze Lieve Vrouwenkapel’, ten noorden van de Oude Kerk in Amsterdam, waar zij in februari van dat jaar werd begraven? Herkent hij in de vierde regel de bijbelse verwijzing, zodat hij die begrijpt als ‘tot het einde der dagen’? Weet hij dat hij bij Kreüse moet denken aan Aeneas' tijdens de vlucht uit Troje verloren vrouw, naar wie hij probeerde terug te keren, maar van wie hij slechts een schim terugvond, naar wie hij tevergeefs tot driemaal toe zijn handen uitstrekte? Herkent hij de tamelijk particuliere toespeling van Vondel, die met het noemen van ‘Aquileia’, ‘Constantijn’, ‘Maxens’ en de ‘Tiber’ verwijst naar de periode dat zijn vrouw stierf, terwijl hij schreef aan een heldendicht over Constantijn de Grote? Ziet hij dat de dichter zich vereenzelvigt met Constantijn tijdens de slag bij Aquileia tegen Maxentius, die in 312 met zijn leger bij de Pons Milvius ten noorden van Rome in de Tiber verdronk? Weet hij dat Constantijns naam afgeleid is van het Latijnse *constans* dat *standvastig* betekent en ziet hij in dat deze kennis het gedicht verrijkt? Snapt hij, zonder dat er aanhalingstekens staan, dat Vondels eega vanaf ‘toe te spreken’ tot aan ‘zo sprekend’ vanaf gene zijde aan het woord is? Natuurlijk, als hij met liefde en aandacht leest, maar is een ‘eigen aandachtige lezing’ wel mogelijk zonder deze kennis? En trouwens, bestaat die lezer nog wel?

In ieder geval zal ‘de hoofdzaak’ van het gedicht aan een ieder wel duidelijk zijn, ook zonder gedetailleerde aantekeningen, maar wat moet een hedendaags lezer met het volgende gedicht?

Raadsel

Een Schaap in Schapenland gezonden door de golven,
Herschiep het Leeuwennest, en broedde al 't Land vol Wolven,
Die beten 's middernachts den koestal naar den strot,
En sleepten bij de keel de wachters in hun kot.
De Waterhonden, losgeborsten van hun keten,
Besprongen 't wreed gebroed en schuimden als bezeten.
Toen droop de Wollefskudde, in 't veld rondom vergaard,

Met hangende oren af, en ingetrokken staart.
Zij dreigden echter nog den koestal met hun wrokken,
Maar Izegrim ging thuis, gezuiverd door de pokken.
De herders togen uit, en stelden beter wacht.
Zo werd al 't land geveegd met ene Wolvejacht.

Dat is andere koek dan zijn in de *Warande der dieren* herdichtte dierfabels, die Lucretiaans zijn op te vatten. Het gedicht uit 1682 blíjft een volslagen raadsel als men er niet van op de hoogte is dat het om een pamflet tegen Willem II en de hofpartij gaat. Schaap zou de Amsterdamse burgemeester zijn die als commissaris van de Staten in Engeland tegengewerkt werd door het Leeuwennest, het Haagse hof. De koestal is Amsterdam. De wachters zijn de zes door de Prins gevangen gezette heren. Het kot is Loevestein. De waterhonden zijn de opengezette sluizen van Amsterdam. Izegrim is de Prins, die aan de kinderpokken stierf. De herders zijn de Staten van Holland. Dixit de aantekeningen van Verwey. Het zal allemaal wel, maar zelfs met deze vracht aan toelichting wil de allegorie nog geen poëzie worden.

De universele thema's die literair werk ‘van alle tijden’ maken, zijn er wel, maar raken ondergesneeuwd door voor latere generaties onherkenbare toespelingen op actuele zaken uit Vondels tijd. Met bijbels of mythologisch materiaal kan een hedendaags lezer nog wel uit de voeten, historische fijnzinnigheden zijn met voetnoten nog wel in historische feiten te vertalen, maar dragen over het algemeen niet bij tot de poëtische kracht van het gedicht, integendeel.

Hard werken voor het vinden van een natuurlijke toon

Veel van Vondels toneelwerk is gebaseerd op bijbelse of mythologische motieven en kent (daardoor) veelal (ook) een universele thematiek. Een toneelstuk als *Lucifer* gaat niet alleen over een theologische kwestie, maar (ook) over jaloezie en macht en is alleen al door een moderne enscenering gemakkelijk te actualiseren, zoals recente uitvoeringen lieten zien. Voor veel van Vondels poëzie geldt dit niet. Ze is te veel aan de tijd waarin ze ontstond gebonden en de essentie is door het vaak onmisbare verband met de specifieke situaties zo niet bijna onbereikbaar geworden, dan wel volslagen verouderd.

En dat is jammer, want hoezeer de inhoud vaak in de zeventiende eeuw verankerd is, Vondels versificatie is van een verbijsterende natuurlijkheid. Verwey noemt zijn talent aangeboren en wie de opvatting dat Vondels gedichten ‘te scherp op de gelegenheid [zijn] toegesneden’ (Kellendonk) op

de koop toeneemt, kan niet om zijn enorme poëtische kracht heen.

Hij kon pesten: ‘Wel hoe is Otjes hart zo groen? / Wel hoe is Otjes hart zo groen?? Dat hij dus yvert in 't sermoen, / O jemy, o jemy?’ Hij kon gruwelen: ‘God rukt d' onnozelheid van moeders borsten af, / En smakt ze in 't eeuwig vier. O poel! o open graf! / Waar berg ik mij van stank...’ Hij kon meelij wekken en bedelen: ‘Hier treurt het Weeskind met geduld, / Dat arm is, zonder zijne schuld, / En in zijn armoe moet vergaan, / Indien gij 't weigert bij te staan.’ Hij kon onbekommerd zingen: ‘Tierelier, tierelier,’ en: ‘tin tin tin tin tin tin’. Hij kon het laten stormen: ‘'t Gezaaide graan lijdt onder d'aardse last / En boven d' aarde, en worstelt, daar het wast, / Met regen, zon en vorst en schrale vlagen; / 't Wordt dikwijls met een hagelbui geslagen.’ Hij kon met loodzware woorden een niet te slechten gevangenis oproepen: geweld van wallen, dubble gracht, / Ontruste honden, wacht bij wacht, / Beslage poorten, ijzre bomen, / Geknars van slotwerk...’ Hij kon daar een vrije vogel tegenoverzetten: ‘Wat zong het vrolijk vogelkijn, / Dat in den boomgaard zat? / Hoe heerlijk blinkt de zonneschijn / Van rijkdom en van schat! / Hoe ruist de koelte in 't eiken hout / En vers gesproten lof! / Hoe straalt de boterbloem als goud!...’ Hij kon woedend sissen: ‘Mijn wensch behoede u onverrot, / O stok en stut, die, geen verrader, / Maar 's vrijdoms stut en Hollands Vader / Gestut hebt op dat wreed schavot...’ Hij kon bewonderen: ‘Wat zien we hier? Is 't verf en schijn, / Of wezen?’

Dat Vondel al deze toonaarden als vanzelfsprekend beheerste, vond hij zelf allerminst vanzelfsprekend, zoals op te maken is uit zijn *Aanleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650)

> Het rijmen moet hij zich eerst gewennen, om rijkdom van woorden en rijmklanken gereed te hebben, zonder hetwelk de verzen kreupel en verleemd zouden vallen, en zelfs aartige vonden en gedachten hunne bevallijkheid verliezen. [...] Men mag om het rijm en de maat de taal niet vervalsen, en gelijk een kind stamelen en struikelen. Het rijmwoord schijne niet gevonden om het rijm te vinden, maar zij zo gesteld of het geen rijmterm waar. Het vaars schijne ook geen rijmeloze rede, maar trekken den aard van een vaars aan, en sta wakker op zijne voeten. Heeft het gene zenuwen, zo hangt het slap en vadzig; is het te gedrongen, zo staat het stijf, gelijk een landsknecht in zijn harnas. De stijl zij snedig, en geen stomp mes gelijk. Het scherpt de zinnen, en maakt een goede pen zich te gewennen, een zelve zaak en zin op verscheide manieren te bewoorden, en sierlijk uit te drukken.

Tot in de beeldende vergelijkingen is hier de ware dichter zichtbaar, altijd op zoek naar een zo natuurlijk mogelijke toon. Verwey zal, als Tachtiger,

instemmend geknikt hebben om de drang vorm en inhoud zoveel mogelijk op elkaar af te stemmen en hij zal als dichter herkend hebben hoe hard er gewerkt moet worden om die natuurlijke toon te vinden. Want daarin schuilt de grootste paradox van Vondels dichterlijk werk, te demonstreren aan zijn beroemde klaaglied voor zijn in 1932 geboren en gestorven zoontje:

Kinder-lijk

Constantijntje, 't zalig kijndtje,
Cherubijntje, van omhoog,
d'IJdelheden, hier beneden,
Uitlacht met een lodderoog.
Moeder, zeit hij, waarom schreit gij?
Waarom greit gij, op mijn lijk?
Boven leef ik, boven zweef ik,
Engeltje van 't hemelrijk:
En ik blink er, en ik drink er,
't Geen de Schinker alles goeds
Schenkt de zielen, die daar krielen,
Dertel van veel overvloeds.
Leer dan reizen met gepeizen
Naar palaizen, uit het slik
Deser werreld, die zo dwerrelt.
Eeuwig gaat voor ogenblik.

Hoe kan het dat zo'n klacht zo licht kan klinken? Hoe kan het dat zo'n overgeconstrueerd gedicht zo natuurlijk klinkt? Want overgeconstrueerd ís het, met zijn overdaad aan rijmklanken die bovendien nog eens uiterst gemaniëreerd gerangschikt zijn: steeds drie rijmklanken verdeeld over twee versregels, gevolgd door twee binnenrijmen in één regel. Om het gedicht niet onder het rijm te laten bezwijken rijmen vervolgens alleen de oneven regels omarmend. Het is een klein gedichtje, maar er zijn minstens drie barokke antitheses: kind - engel, hemel - aarde, eeuwig - ogenblik. Desalniettemin krijgt Vondel de kinderlijke toon zuiver te pakken.

Zijn thematiek is hier van alle tijden, zijn vakmanschap, gecombineerd met de natuurlijke toon, is onovertroffen - hier gaat in méér dan één opzicht eeuwig voor ogenblik.

Maar doordat Vondel zich in veel gedichten zo scherp richtte op het ogenblik valt de eeuwigheidswaarde van die gedichten tegen, behalve wanneer hij over het meest nabije, zijn gezin, schreef. Vooral in de klachten voor zijn naasten vielen ogenblik en eeuwigheid samen. Hij is daarmee uiteindelijk

eerder een dichter voor een prinselijke bloemlezing geworden, dan voor koninklijke *Verzamelde gedichten*.

Ron Elshout (1956) is redacteur en poeziekronikeur van BZZLLETIN In 2001 verscheen zijn dichtbundel Nomade nabij oase *(De Geus)*

Jan Boerstoel
Dé plaats

De Dam, voorheen De Plaets, hart van een havenstad
vol kooplui, kunstenaars en kinderen en gekken
met in de loop der tijd voor elk wat wils ter plekke:
paleis en poppenkast, galg maar ook reuzenrad.

In lagelandersogen ietwat bovenmaats,
misschien daarom vanouds bestraat met kleine stenen,
maar zeven eeuwen al uitdrukkelijk die ene
ontmoetingsplaats voor alleman, kortweg Dé Plaats,

om oorlogsdoden te herdenken, elk jaar weer,
en om het leven méé te vieren keer op keer...

Maria Barnas
De Amstel

Het water van de Amstel draagt zilver
weerkaatst ruimte op de ruiten
van de tram maar alles wat ik zeg bestaat

Heeft al voor ik het kan verwoorden vorm
gevat en de duiven spreiden de vleugels
schudden luidruchtig de luchtige rokken

Mijn nachten bestaan uit niets dan dagen
die niet komen en ik kan niet slapen
uit angst aan het leven voorbij te gaan

Ron Elshout
Op Amsterdam en Rotterdam

Amsterdam, uw grote zoon Vondel bezong
uw mateloze pracht en prots waar hij zo
trots op was zo'n vier eeuwen geleden. Uw
palen wortelen weliswaar in een moeras,
maar écht geleden heeft U toch zeker
niet, want wie binnen Uw grachten loopt,
waant zich welhaast Vondels tijdgenoot.

Nee, die Pluto waar hij over dichtte bleef waar hij
was, Ares naderde in een morbide mei niet op vilten
voeten, maar met gewette vleugels boven Rotterdam
en reet het hart er grondig uit. De stad herrees
als een Phoenix uit het smeulende puin, en sleept
sinds jaar en dag met overladen kielen de wereld
in en uit.

Clio bepaalt het gezicht van iedere stad: Amsterdams
antieke hart krijgt een nieuwe huid, Rotterdam bestaat
van binnen en van buiten uit beton, staal, glas.

Camiel Hamans & Carel Alphenaar
Vondel, doctorandus P uit de Gouden Eeuw

Alle streken,
Geeft een teken
Van verblijden,
Vrij van lijden,
Aan den hogen
Opgetogen
Heer der Heren.
Koomt hem eren
Met verlangen.
Zet uw gangen
Naat zijn drempel
Dat de tempel
En zijn transen
Met u dansen.
[...]

Een kinderdeuntje lijkt dit versje wel, twee trocheeën per regel, lang-kort/lang-kort, en vervolgens het meest simpele gepaard rijm, alsof het gedicht van 56 regels bedoeld is om een kind in slaap te wiegen. Nergens een foutje tegen het klappende ritme, nergens een oneffenheid in klank. Wie is toch de dichter die zo virtuoos, zo lieflijk *rap*?

Dezelfde die schrijft:

Op Cassandra's treurspel

Rust, geile Hartogin, smoort uw vervloekte brand;
De zoete min, die past doch op geen dwingeland.
Wat lelt Cassandra's tong mijn Karel hier aan 't oor,
Terwijl noch list noch dwang hem trekt van Leonoor.

Dit is een versje van een heel ander soort. Nu geen gespeel met maten en klinkers; spot, boosheid en straattaal spatten er vanaf. Het gedichtje werkt, zelfs als de lezer niet weet dat Cassandra een van de vele dochters van de Trojaanse koning Priamus was. Zij viel zo zeer in de smaak bij Apollo dat hij haar begiftigde met de gave van de profetie. Cassandra wees de zanggod echter af, waarop hij in woede ontstak en wraak nam. Niemand luisterde ooit nog naar haar voorspellingen. Wat ze dus ook aan oren lelt, iedereen haalt

zijn schouders erover op.

En ook dat het gedichtje gericht was tegen de zich ridder noemende ijdeltuit Theodoor Rodenburg, auteur van het treurspel over Cassandra, is niet echt van belang. Het is duidelijk dat onze schrijver weinig waardering heeft voor het drama van zijn collega.

Dat klopt ook. Vondel, de schrijver van deze beide teksten, had met Rodenburg deel uitgemaakt van de rederijkerskamer In Liefde Bloeiende. Toen die uit elkaar spatte, ging Vondel over naar de intellectuelere Nederduitsche Academie, terwijl Rodenburg zich aan het hoofd der achterblijvers zette. Dit is allemaal nuttige kennis, en om de vier regels tot in alle finesses te kunnen begrijpen is nog veel meer informatie nodig. Maar die is absoluut niet vereist om enige lol aan dit versje te beleven. Daarvoor hoeft niet anders gedaan te worden dan het tekstje hardop te lezen.

Maar dat geldt nog veel meer voor het eerste gedicht. Om de melodie en het huppelende póm-pom / póm-pom / póm-pom / póm-pom te ervaren is even de akoestiek van een badcel nodig. Dan danst deze negenennegentigste harpzang ineens zijn eigen weg. Want dat is dit gedicht: Vondels bewerking van een van Koning Davids psalmen, in de roomse traditie bekend als ‘Jubilate Deo, omnis terra’ en in reformatorische kring als ‘Juicht de Here, Gij ganse aarde’. En alleen Vondel weet het effect van een vrolijke reidans te bereiken, precies wat deze psalm beoogt te zijn. Het volk, als opgetogen chassidiem, in optocht achter David aan met zijn harpje.

Onbekend en onbemind

Deze Vondel van spel en melodie, van plaagzucht en spot, is zo goed als onbekend. Nog onbekender dan die van *Gijsbrecht, Joseph* en *Lucifer*. Vandaar dat we in 1987, toen we ons plotseling herinnerden dat Vondel in dat jaar vier eeuwen geleden geboren was en dat er dus een herdenking moest komen, ook per se aandacht wilden vragen voor Vondel als dichter van genietbare, wel haast *light verse*-achtige poëzie.

Niet dat we veel weerklank vonden voor ons idee dat Vondel herdacht en geëerd moest worden. De Prins der dichters was in ongenade geraakt. Geen toneelgezelschap voelde ervoor een van Vondels stukken op te voeren, geen letterkundig genootschap was bereid de schouders te zetten onder een literair evenement, geen wetenschappelijk instituut dacht erover tijd en energie vrij te maken voor een symposium. Geen tijdschrift stelde een pagina beschikbaar. Dus organiseerden we zelf een reeks activiteiten in de laatste twee maanden van 1987 en zonden die uit via de KRO-radio, waaraan Camiel Hamans toentertijd verbonden was.

Er kwam een zitting in het Letterkundig Museum waarop historicus en

voormalig liberaal staatssecretaris Henk Vonhoff een laudatiorede hield. We scharrelden geld bij elkaar om in de Brakke Grond, vlakbij Vondels Warmoestraat, een geënsceneerde *reading* van *De Leeuwendalers* te houden, waarbij de reien gezegd werden door de socialistische politica Hedy d'Ancona. En in het Scheveningse Theater aan de Haven werd Vondels poëzie gelezen door Marjan Berk, Hans Dagelet, Lieuwe Visser en Carel Alphenaar. De opkomst bij al deze manifestaties bleef uitermate beperkt. Ook het boek dat de KRO bij de Leeuwendalersproductie uitbracht, heeft voornamelijk roem vergaard als niet te slijten winkeldochter.

Vondel gold als passé. Arthur Belmon formuleerde het vooroordeel van die dagen treffend in zijn essay in de Leeuwendalersuitgave van de KRO: ‘Waar Vondel ter sprake komt, vallen de mensen in slaap.’ Walter Kous, die in zijn jonge jaren als acteur bij de Nederlandse Comedie nog de Rei der Edelinghe had mogen doen, noemde Vondel in hetzelfde stuk ‘vreselijk vervelend’. Zelfs Peter Oosthoek, die van zichzelf zegt dat hij ‘heel erg op Vondel gesteld is’, noemt hem ‘soms wat wijdlopig’. Oosthoek breekt echter een lans voor de Vondel van de verzen. De toneelschrijver Vondel is te exuberant, de dichter spreekt nog aan.

Niet dat er in de jaren tachtig zoveel gedichten van Vondel nog bekend waren. Het toenmalige toneelpubliek had op de middelbare school hooguit kennis gemaakt met een paar evergreens. *Het Stockse van Joan van Oldenbarnevelt, Vader des Vaderlants*, bijvoorbeeld, met de paar in de herinnering zwevende beginregels:

> Myn wensch behoede u onverrot,
> O stock en stut, die geen' verrader,
> Maer 's vrijdoms stut en Hollants vader
> Gestut hebt op dat wreet schavot;

Of het begin van de *Geuse Vesper*, ook geschreven ter herdenking van de in Vondels ogen zeer onterecht omgebrachte Van Oldenbarnevelt:

> Hadt hij Hollandt dan gedragen,
> Onder 't hart,
> Tot sijn afgeleefde dagen
> Met veel smart,
> Om 't meyneedigh swaert te laven,
> Met sijn bloet,
> En te mesten kray en raven,
> Op sijn goet?

Ook enkele troost- en rouwgedichten hadden nog enige bekendheid behouden:

Wat treurt ghy, hooghgeleerde Vos,
  En fronst het voorhooft van verdriet?
  Beny uw soon den hemel niet.
De hemel trekt. ay, laat hem los.

Dit zijn de eerste regels van een vertroosting aan Vossius die een van zijn zoons verloren had.

Op de dood van zijn eigen achtjarige dochtertje Saartje reageerde Vondel veel feller:

Uitvaert van mijn dochterken

De felle Doot, die nu geen wit magh zien,
    Verschoont de grijze liên.
Zy zit om hoogh, en mickt met haren schicht
    Op het onnozel wicht,
  En lacht, wanneer, in 't scheien,
  De droeve moeders schreien.

Het beroemdste vers van Vondel, dat tot 1970 door elke gymnasiast meegedeclameerd kon worden, was zijn *Kinder-lyck*, het melodieuze, welhaast blijmoedige gedicht dat hij schreef bij de dood van zijn wiegenkind Constantijntje.

Constantijntje, 't zalig kijntje,
    Cherubijntje, van om hoogh,
D'ydelheden, hier beneden,
    Uitlacht met een lodderoogh.
Moeder, zeit hy, waarom schreit ghy?
    Waarom greit ghy, op myn lijck?
Boven leef ick, boven zweef ick,
    Engeltje van 't hemelrijck:
    [...]

Dit gedicht, of bijna liedje, toont de Vondel van het taalspel. Ook al weet de lezer niet dat *greit, krijt* dus *weent* betekent, dan nog begrijpt hij, voelt hij dat Vondel hier verdriet met lichtvoetigheid te lijf gaat. De subtiele afwisseling van rijm en binnenrijm maakt deze regels, die zo gemakkelijk gekun-

steld hadden kunnen worden, tot een vanzelfsprekend muziekje.

Light verse

Deze Vondel, de dichter met zo'n fenomenale beheersing van het metier dat hij het metrum kon laten zingen, die vormen durfde te gebruiken die in de handen van anderen tot dorre academische constructies verwerden en die ook vol geest en humor zat, die onbekende en onbeminde Vondel wilden wij op onze poëzieavond in Scheveningen laten horen. Hier kan dat minder goed, want op papier is het lastig de lichtvoetigheid te doen spreken. Maar met hardop lezen lukt het.

Vondel kan simpelweg geestig zijn. Zijn Grafschriften bewijzen het.

Op den Heer Hugo de Groot

Twee kisten bergden Huig de Groot
d'Een levendig; maar d' ander dood

Voor wie zich nog het verhaal van De Groots ontsnapping in een boekenkist uit Slot Loevestein herinnert, is de frappe evident.

Of:

Op Hemzelf

Hier leit Vondel zonder rouw
Hij is gestorven van de kou

Vondel bezat ook de gave van prachtig grof schelden, zoals in dit vers tegen de fel antikatholieke Zeeuwse dominee Meester Teeling. Voor de volledigheid zij hier nog aangegeven dat een *teling* eveneens een watervogel is die frequent voorkwam in de Zeeuwse wateren en dat *bloedbeuling* een soort balkenbrij is.

Bloedbeuling

Van Maximiliaan Teeling
Grote bloedbeuling in Zeeland

Meester teeling had een groten bloedbeuling gegeten,
Heel vol gepropt van Apostelen en Profeten;
Maar doe zijn maag al dit vet niet kon verduwen,
Begost meester afgrijselijk te schijten en te spuwen.

Al de Zeeuwse Telingen uit hunne poelen en sloten
Kwamen daarop al kwakende aangestoten,
En speelden: slobber-op, die zuivere voesters.
O klokspijs, lekkerder dan Engelse oesters.
[...].

Spotten kon Vondel als de besten. Toen in 1634 de hond van mr. Willem de Bont overleed, zag de prins der dichters de kans schoon een oude rekening te vereffenen met 's honds meester. De Bont was vroeger hoogleraar in Leiden geweest, in de tijd toen daar de godsdiensttwisten tussen de Arminianen, de remonstranten, en de zwartkousige Gomaristen gewoed hadden. Vondel had indertijd partij gekozen voor de meer liberale remonstranten, De Bont voor de tegenpartij en wel op gewelddadige wijze. Hij had zich tot schout laten benoemen en vervolgens een ware terreur over de Arminianen uitgeoefend.

De desondanks behoorlijk decadente De Bont had het in zijn hoofd gehaald zijn hond Tyter een echte uitvaart te bezorgen. Alle hondenbezitters uit de buurt waren uitgenodigd, samen met hun troeteldieren. De beesten moesten rouwkleding dragen. Er was ook een kat gevraagd mee te lopen in de stoet, maar die sloeg bij de aanblik van zoveel blaffend gevaar op de vlucht. Na de plechtigheid was er een echt begrafenismaal met koek en wijn, waarvan de dieren geacht werden ook hun deel te consumeren.

Aan alle honde-slagers
en hondebeuls
Bondgenoten van 't hondekot etc.
Liefhebbers van de vrije honde-jacht.

Schout Bondt op 't hondekot gezeten
Laat alle honde-melkers weten
Dat Tyter moet begraven zijn,
Dat hij zal schenken koek en wijn,
En met zijn rekels en zijn fielen,
Begieten 't graf der honde-zielen
En slobberen uit het rijnse vat,
En slaan een okshoofd wijns in 't gat.
De naaste bloed-hond wordt gebeden
Met rouwband achter 't lijk te treden,
[....]

Nu leit Bont

Als een hond
Kort in 't kot gebonden
Klein en groot
Doopt hem, dood-
Graver van de honden.
[...]

Een bekend hekeldicht van Vondel is *Een Otter in 't Bolwerck*, waarin hij een andere rechtzinnige dominee, Otto Badius, belachelijk maakt. Deze Badius was in een preek tekeergegaan tegen de Nederduitsche Academie, omdat die instelling zich onledig hield met een zondig bedrijf als het toneel. Vondel wist evenwel twijfel te zaaien over de oprechte verontwaardiging van Badius. Hij suggereert dat Badius in een goed blaadje probeerde te komen bij de nog orthodoxere Haarlemmer Jan Willemsz. Bogaert, wiens dochter hij tot zijn echtgenote wilde maken.

Wel hoe is Otjes hart so groen?
Wel hoe is Otjes hart so groen?
Dat hy dus yvert in 't sermoen
O jeemy, o jeemy,
Om Boogers dochter ist te doen,
Hy preeckt van d'Acadeemy

Ongs Otje is gien stomme hongt,
Ongs Otje is gien stomme hongt
Hy woeckert met sen Miesters pongt
O jeemy, o jeemy.
Het quijl dat loopt hum uyt sen mongt,
So schelt hy d'Acadeemy

Dat preken klinckt tot Haerlem toe,
Dat preken klinckt tot Haerlem toe
Elk vreest hum as de Roode-Roe,
O jeemy, o jeemy.
Hy maket alle Speulers moe,
En hekelt d'Acadeemy

Wel Boogers dochter loopt hum na,
Wel Boogers dochter loopt hum na.
En segt nou tegens Otje ja.
Om jeemy, o jeemy.

Wangt kreechje'm niet twas songt en scha,
So schrobt hy d'Acadeemy
[...]

Dit is een echt straatlied, een vaderlandse schlager, waar Vic van de Reijt, Jacques Klöters en Willem Wilmink zich niet voor zouden schamen. Vondel hanteert ook de technieken van het genre. Zijn taalgebruik is Hollands plat, zie bijvoorbeeld *hongt* voor hond en *gien* voor geen, hij hanteert een lalalastoplap, kiest voor een simpel rijm en herhaalt zinnen. Maar het allerknapste zit hem in het metrum. Alle regels zijn jambisch, kort-lang/kort-lang, behalve de lalala-regel. Die kent een volstrekt ander metrum, een tweevoudige amfibrachus, kort-lang-kort/kort-lang-kort. Door deze vreemde afwisseling wordt het gevaar van een dreun voorkomen en ontstaat een levendig ritme. Vondel, hoezeer ook berucht als een grootverbruiker van zwaarwichtige saaiheid, maakt vaak vrijmoedig gebruik van de literaire regels. In de pagina's lange *Speelstrijd van Apollo en Pan*, voorwaar toch een degelijk mythologisch onderwerp, is hij speels en luchtig:

De God Apollo werd
De God Apollo werd heel hard,
Om tegens Pan te zingen,
Tin tin tin tin tin tin
Getergd en uitgetart.
Zij kwamen beide in 't perk
Zij kwamen beide in 't perk, heel sterk,
Met herderen en nifmen,
Tin tin tin tin tin tin
In God Apollo's kerk.
De rechter hoorde toe,
De rechter hoorde toe, nooit moe
Om spel en zang te horen.
Tin tin tin tin tin tin
Toen loeide stier noch koe
Apollo hief eerst aan.
Apollo hief eerst aan, met blaân
Van lauwerier belommerd.
Tin tin tin tin tin tin.
[...]

Wie in dit gedicht niet automatisch de tamboerijn hoort rinkelen heeft geen oren om te horen. Maar dat is niet het enige trucje waardoor dit gedicht

vaart en muzikaliteit krijgt. Het vers is uitgedacht onregelmatig. De eerste regel van elke strofe wordt herhaald. Soms rondt de aanvulling de zin pas af, soms is het een extra toevoeging. Vaak rijmt dat laatste deel op het eerste deel, maar niet altijd. Regelmatig komt het voor dat de grammaticale zin zich over de regel met ‘tin tin tin’ uitstrekt. Het ‘tintintin-lalala’ komt afwisselend op de vierde en de vijfde plaats. En die tintintin-regel heeft het metrum van een dactylus, lang-kort-kort/lang-kort-kort, terwijl de overige jambisch zijn. De regel voor het ‘tin tin tin’ rijmt nergens op, terwijl de andere vrijwel altijd rijmen, al duurt het bij *hard* bijvoorbeeld twee volledige versregels voor eindelijk *uitgetart* komt of bij *sterk kerk*.

Deze geconstrueerde, maar slechts bij analyse in het oog vallende doorbreking van een regelmatig patroon geeft het gedicht snelheid en brengt verrassingen met zich mee. De vrije wijze van omgaan met de techniek bewijst Vondels superieure vakmanschap. Geen dreun, geen voortkabbelende metra. Elke regel biedt iets onverwachts, maar nooit op een manier dat de lezer of nog beter de luisteraar het gevoel heeft dat er iets niet klopt, dat het ritme of de frasering stokken.

Herhaling is een van Vondels sterke trucs. In het *Gesprek op het graf van wijlen den Here Joan van Oldenbarnevelt* leidt dat tot een uiterst verrassend effect:

Vreemdeling	***Kerkgalm***
Wie luistren om de vraag eens vreemdelings te horen?	Oren
Wie stopt 's lands voorspraak hier den mond met dezen steen?	Een
Mauritius? Wat kon den landvoogd dus verstoren?	Toren
Zo heeft hij om verraad hem 't leven afgesneên?	Neen
Was 't om de Vrijheid dan met kracht op 't hert te treden?	Reden
Wat mist al 't Vaderland bij 't korten van dien draad?	Raad
En brak men meer dan 't Recht der vrijgevochte Steden	Eden
[...]	

Een dichter die op deze wijze met een echotechniek durft te werken, die beheerst de vorm zo dat hij ermee kan spelen. Die is een beoefenaar van het *light verse*, een drs. P van de zeventiende eeuw.

Camiel Hamans (1948) is neerlandicus-taalkundige en doceerde in die hoedanigheid onder meer aan de Universiteiten van Amsterdam, Leiden en Poznan Verder was hij actief als concertorganisator, journalist en redacteur Hij is nu directeur van de Anne Vondeling Stichting te Brussel, de organisatie die de PvdA-leden in het Europarlement ondersteunt Carel Alphenaar is dramaturg en theatermaker bij De Balie in Amsterdam

Lucas Hüsgen
Stad, gewichelde ruimte

Lofdicht op Seoul

Schuchter om bedreiging haar hoogbouw, doch
gewicheld juist haar positie. Naamloos bijna zij
voor wie haar naam doorziet, doch opvoeden
blijft zij glimlach van spijkerensteeg tot avenue.

Vermeiden zich koningen in paleizenbouw,
hemel welgevallig groen in houten labyrinten,
laden zich met weeldes kunsten winkelruiten op
- zwenken licht om waren kleuren, stuwen teder
geurbaniseerden boven de geplette veranda's -,
of laven zich somberende grapjassen om strijd
aan wat straat met braaksel zwalkend plaveit.

Eenieder dicht op elke straathoek, waar wacht
gebogen knie in stalen kom gepeperd voedsel,
gereciteerd zij seizoen, tegel, liefde, digitaal om-
spannen, architecten van noodzaak, aards gebald,
trotser nog dan diepten van haar metrogangen,
in van knoflook en zuur haar odeuren. Een auto

zij als auto zwakjes zonder duizenden verwanten,
eetstand geen dorpser wereldstad zonder stoeltjes
onder zeils dampen naar blauw of rood, waar het
woord droom van spraak vervult: fermenteren
tot de kout om wie zij zich als ‘Hoofdstad’ vlijt,
warmte kernachtig omstroomt, in elk elegantie,

gericht ontbreken, tot de berggod leidt. Gewicheld
juist, door broederstrijd verteerd, dan uitgewaaierd
binnen lonkings pijnboomkom, grijs rotsen boven
schuchter beton, haar beschermend, mij roerend,
zelfs nog teder stemmende mijn blikken dat stuit

op nevelen van mist der zee- heet: uitlaatgas. Ach,
Hanyang[1], langs sloom golven, weids aandachtig,
of over trappen op naar turntoestel van bergtop,
hoor in bankgebouwen licht buigend genoegen
en schenk in noordelijke buurt de armlastigeren
hoge stapels dikbuikige kool, gewicheld perfect.

Doch klaagt zuideroevers half verlamde op rolijzer
wiens nap geprogrammeerde transistor begeleidt:
‘Je negentien bruggen vervangen mijn voeten.’ In
zijden dans van edele trekken donkeren de snaren
van citer uit het hoge trapgat- dreiging benoorden.

1 De oude naam van Seoul (‘Seoul’ betekent ‘hoofdstad’)

Bzzlletin
Proza

Flop of meesterwerk?
Over *Salomon* van Hafid Bouazza

De roman *Salomon* van Hafid Bouazza (1970) kreeg in de krant- en weekbladkritiek op zijn zachtst gezegd een opmerkelijke ontvangst. De eerste recensies, van Arjan Peters in de *Volkskrant* en T. van Deel in *Trouw*, waren ronduit negatief - en wel op zo'n manier dat je je afvroeg of dat ooit nog goed zou komen. De kritiek van Van Deel en van Peters kwam er onder meer op neer dat er aan het boek geen touw was vast te knopen. Vervolgens kopte *Elsevier* boven de bespreking van de roman door Thomas van den Bergh: 'Schrijver in crisis' - om er in een introtekstje aan toe te voegen: 'Schrijver Hafid Bouazza schept een koortsige droomwereld en verdwaalt in zijn zelfgebouwde labyrint'. In de rij van negatieve recensenten sloten zich ook Theodor Holman in *Het Parool* en Ingrid Hoogervorst in *De Telegraaf* aan. 'Sluitend verhaal ontbreekt in *Salomon,*' viel er te lezen boven de recensie van de laatstgenoemde. In het stuk zelf constateerde Hoogervorst teleurgesteld dat 'lezen [van Bouazza] een soort puzzelen [is]geworden'. Elsbeth Etty bewandelde in *NRC Handelsblad* een soort middenweg. Weliswaar was hier volgens haar een auteur aan het woord die zijn verhaal kwijt was, maar ondertussen formuleerde hij wel 'soms wonderschoon' en was er sprake van 'fenomenale, soms apocalyptische sfeerbeschrijvingen'. Opmerkelijk werd de ontvangst van *Salomon* pas echt toen er een inhaalmanoeuvre op gang kwam: Jeroen Vullings was in *Vrij Nederland* lovend ('grandioos gefreak op de vierkante millimeter') en *De Groene Amsterdammer* meldde reeds op de cover dat Hafid Bouazza 'wél een meesterwerk' schreef. Collega-schrijver Kees 't Hart, zelf toch ook niet de eerste de beste, schreef aan het eind van zijn recensie in *De Groene:* 'Het is de hoogste tijd aan de kant te gaan staan en bewonderend stil te zijn, Bouazza heeft een waagstuk geschreven, een taalwaagstuk. En het is prachtig geworden. Hij schreef een aantal erotiserende meisjesportretten die hun weerga niet kennen in de Nederlandse literatuur, hij zette een beeld van Amsterdam neer dat nog niet bestond.'

Wat mij nog het meest verbaasde bij het doornemen van de map met besprekingen van *Salomon* was nog niet eens zozeer die omslag in waardeoordelen - van flop naar meesterwerk - maar dat er in vrijwel alle recensies sprake van is dat Bouazza zo'n duistere, onbegrijpelijke en ontoegankelijke roman zou hebben geschreven. Dat verbaast mij omdat *Salomon* helemaal geen moeilijk boek is; het zit juist heel helder en overzichtelijk in elkaar. Het heeft drie delen die de lezer vanuit de hel via het vagevuur naar de hemel brengen en er is sprake van een overzichtelijk aantal personages, een aantal dat helemaal overzichtelijk wordt wanneer je je plotseling realiseert dat de jongen uit het eerste deel dezelfde is als de door hem opgevoerde figuur Kai én dat de twee belangrijkste meisjes uit het boek - Miranna en Meranda - in feite ook een en hetzelfde meisje zijn, Daarover hoeft helemaal niet zo drukte worden gespeculeerd als in sommige recensies werd gedaan, omdat het in de roman allemaal met zoveel woorden wordt uitgelegd. In *Salomon* wordt bovendien overduidelijk geknipoogd naar *Het oog*, een vroege novelle van Nabokov, die volgens

hetzelfde compositieprincipe is opgebouwd. En zelfs als je die novelle toevallig niet kent (wat me voor een literaire beroepscriticus tamelijk onvergeeflijk lijkt), kan het principe je nog niet ontgaan, dunkt mij.

Bouazza was overigens in een interview in het *Brabants Dagblad* (6-12-2001) zo vriendelijk om een en ander zelf even toe te lichten: ‘De jongeman met het liefdesverdriet ziet de wereld in brokken uiteenvallen. [...] De enige manier voor hem om om te gaan met liefdesverdriet, is de jongen in hem die die rampspoed is overkomen te externaliseren, hem buiten zichzelf te plaatsen. Dus maakt hij een apart, eigen figuur van hem. Om te kunnen denken: het is hem overkomen, niet mij.’ Het is dezelfde truc als die de verteller toepast in *Het oog*. Zoals de verteller bij Bouazza het personage Kai in het leven roept, zo creëert de verteller bij Nabokov het personage Smoerov. Brian Boyd merkt in zijn biografie van Nabokov op: ‘By setting up Smurov as a stranger, the narrator not only immunizes himself from the attention of others but also offers himself a change to escape his own identity, to project his whole being onto a more satisfying self.’ Dat Kai en Smoerov uiteindelijk wellicht geen volledig voldoening schenkende afsplitsingen van de respectieve vertellers zijn, is een andere kwestie, die overigens de tragiek die in zowel *Salomon* als in *Het oog* uit de doeken wordt gedaan wel verdiept.

Het heeft iets verontrustends dat professionele boekbesprekers in leesmoeilijkheden worden gebracht door dergelijke compositietechnieken. Ze mogen vervolgens alsnog *Salomon* een minder geslaagde roman vinden, maar hoe het boek in elkaar zit is niet zo moeilijk te vatten. In het televisieprogramma *Zeeman met boeken* (waarover verder niets dan lof!) werd er gesproken over het ‘experiment’ van Bouazza. Als *Salomon* al een experimentele roman wordt genoemd, dan ben ik benieuwd hoe er gereageerd wordt als iemand een roman schrijft die helemaal losstaat van welke traditie dan ook.

Wat resteert aan ontoegankelijkheid in *Salomon* is het barokke taalgebruik: dat kun je mooi vinden of niet. Kees 't Hart is er wel tuk op: ‘Bouazza laat in deze roman het ongewone van de romanschrijverij met kracht doorschemeren, hij laat zien hoe een ware woordverliefde, taalverliefde en zingekke schrijver aan de kern van het schrijven probeert te komen. Schrijven als woordverbeelding. Daar gaat het om.’ Ik ben geneigd om me in deze kwestie bij Kees 't Hart aan te sluiten. Als bestuurslid van de Eerste Nederlandse Kees 't Hart Fanclub (opgericht op 27 november 1995) zit er ook weinig anders op.

ARIE STORM

Hafid Bouazza, *Salomon*, Amsterdam, Prometheus, 2002

Bzzlletin
Poezie

Dorstend boven een zee van taal
Over *Verzamelde gedichten* van Bert Voeten

Bert Voeten leefde van 1918 tot 1992. Hij publiceerde zeventien bundels gedichten. Gerrit Komrij keurde hem in zijn Beroemde Bloemlezing slechts drie gedichten waardig. Uitgeverij De Bezige Bij verzamelde al zijn gepubliceerde gedichten in *Gedichten 1938-1992*: om en nabij 550 bladzijden poëzie en 75 bladzijden 'verantwoording, aantekeningen, bibliografie en register'.

Voeten debuteerde als twintigjarige met romantisch-symbolistische poëzie die doet denken aan de gedichten van Bertus Aafjes, hoewel Slauerhoff en Marsman ook als verwante zielen genoemd kunnen worden. Voeten schrijft in die beginperiode vormvaste sonnetten en ook zijn 'erotiek' doet denken aan die van Aafjes: 'Te morgen deed een klein, verrukt gebaar / je haren om den boog der schouders stroomen. / De schaduwblaren der kastantjeboomen / stoeiden vrijmoedig met je borstenpaar. / Wat later zag 'k je langs de paden komen, / je arm vol bloesems van den perelaar,' luidt het sextet van een sonnet. Deze relatieve eenvoud brengt Voeten tot een redelijk einde, maar een zekere verhevenheid bedreigt zijn gedichten nogal eens wanneer de geest van Slauerhoff over hem vaardig wordt en dan ligt het risico dat zijn poëzie enigszins grotesk wordt op de loer: 'Ik wist mij eens de gunsteling van vorsten, / door gulden zalen klink mijn stem als wet; / geschreven in de sneeuw van vrouwenborsten, / aan mannen onder staalglans voorgezet.'

Het neoromantische gedachtegoed wordt in de verf gezet met formuleringen als 'den weemoed der October-boomen', 'voor zich uit te droomen', 'op het water sluimeren de schuiten', 'gebroken licht dat wegzinkt uit de ruiten'. Het is vervolgens voor de ontwikkeling van Voetens poëzie veelzeggend dat *Odysseus' terugkeer. Een episch gedicht* (1946) en *Twee werelden* (1947) voorzien worden van aan Adriaan Roland Holst ontleende motto's. Al dan niet onder invloed van laatst genoemde krijgen gedichten van Voeten naast een 'mythische' inslag een gezwollen toon: 'Met de voetzolen bij het offervuur / en met het woord - nog niet tot lied volgroeid - / tussen de tanden zat ik aan den tijd. / De uren waren steen. Wat is een uur / als men met eeuwigheden samenvloeit, / met de vloeistoffen der vergetelheid / zijn drank kan mengen en zijn dorst verslaan?'

Wanneer men het in 1948 verschenen *Suite in december. Een lyrische cyclus* leest, dringt zich, zowel door de toon als door de thematiek, de geest van Gerrit Achterberg op, in regels als: 'O de broosheid van uw geliefde lichaam / Van uw kleine borsten het durend vragen', 'de pauw die zich in uw rank lichaam rekt', 'lege kamers waren dien dag uw ogen' en 'ginds in de straten moeten onze stappen / nog naast elkander liggen, spiegelruiten / bewaren ons tesamengaan en stoelen / in bioscopen weten van ons af -',

Vanaf 1953, wanneer *Met het oog op morgen* verschijnt, worden Voetens gedichten gedomineerd door een uiteraard op 'De Vijftigers' geënte parlandostijl en

experimenteel taalgebruik: ‘De dag is een witkiel die / een koffer verdriet voor mij draagt / en een citybag losse vreugden. [...]’.

Bij het lezen van deze complete verzameling dringt zich het epigonistische karakter van Voetens poëzie dus nadrukkelijk op. Zijn verzamelde gedichten bieden een reis door alle literaire stijlen die hij tijdens zijn dichterschap meemaakte, bij welke hij zich blijkbaar gaarne aansloot.

Tevens brengt zo'n volledig overzicht de tekortkomingen van het oeuvre onbarmhartig aan het licht. Bijna steeds haalt Voeten het niet bij ‘de grote voorbeelden’. Dat heeft vooral te maken met zijn neiging tot explicitering, alsof hij niet durft te vertrouwen op de kracht van de taal, op de kracht van het beeld, terwijl hij tegelijkertijd vaak te weinig maat houdt en doorschiet in bombast (zoals het ‘Roland Holst-voorbeeld’ hierboven laat zien). Het lijkt erop dat zijn gevoel voor de spanning van de taal in een gedicht hem dan in de steek laat. Hij vindt soms prachtige beelden, schrijft krachtige regels, maar daarna vloeit de spanning weer te snel weg. Een reeksje over de dood van zijn broer besluit met: ‘Nu ik dit schrijf zijn de handen /uiteengevallen. De ribben / schragen niets meer. Aarde / bezit hem, aarde bewoont hem / het aarden huis van zijn borst.’ Die uiteengevallen handen zijn wel zéér functioneel, omdat de broers eerder in de reeks met ‘de handen in elkaar’ een bombardement doorstonden, er vallen dus meer dan twéé handen uit elkaar. Voor het enjambement achter ‘Aarde’ neem ik met een diepe buiging mijn hoed af, daardoor schragen immers de ribben: aarde - een aangrijpender afwezigheid van het menselijk lichaam is welhaast niet denkbaar. Maar waarom voegt de dichter die alles verslappende slotregel toe, of: waarom schrapte hij die later niet?

lets dergelijks gebeurt er na zijn beroemde regels ‘Er rijdt door mijn hoofd een trein/vol joden, ik leg het verleden / als een wissel om’ die als motto in Marga Minco's *Het bittere kruid* dienst doen. Sterke, krachtige regels, maar onmiddellijk daarna neemt de literaire spanning af en beschrijft het gedicht in parlandostijl een onmenselijke en hopeloze situatie, maar: het is de beschreven *situatie* die aangrijpend is, het is niet *het gedicht* dat door middel van de taal ‘de waanzin van deze wereld’, zoals het in het betreffende gedicht benoemd wordt, *voelbaar* maakt.

In de jaren zestig wordt de toon van Voetens gedichten observerend en nuchterder. Een in *De tijd te lijf en andere gedichten* (1961) opgenomen motto, ‘We seek nothing beyond reality’ (Wallace Stevens), neemt alvast een voorschot op een ontwikkeling in de richting van het illustere tijdschrift *Barbarber*, waar Voeten ook aan meegewerkt heeft. De *ready* made-achtige gedichten die door onder meer Bernlef, K. Schippers en Lehmann bekendheid genieten, zijn in het huidige tijdsgewricht zo langzamerhand hun poëtische kracht wel kwijt en zijn hoogstens vanuit literair-historisch oogpunt nog van belang. Het genre biedt flauwiteiten als: ‘DRIEWIELER // geen vier / en geen twee - / daartussen’ en: ‘BORD // Het wit zo wit /als het rond rond.’

Ook Voeten moet ingezien hebben dat er daarna niet veel meer overblijft dan een uitsluitend witte bladzijde en in de late jaren tachtig komt hij terug met een aantal gedichten in een rustige, beschouwende en eigen toon. Dat laatste is wat in zijn gehele oeuvre vooral ontbreekt, zo laat de verzameling zien. Voeten vertaalde Schwitters, Eluard, Eliot, Thomas, Cummings, Shakespeare en het ligt dus voor de hand te verwachten dat hij met zijn kennis van de internationale poëzie in staat zou zijn geweest zijn eigen poëtische productie kritisch te beschouwen, maar hij heeft eigenlijk voortdurend in de schaduw van de vigerende poëtische modes gewerkt. Een uitgave als deze, die zo compleet mogelijk wil zijn, heeft bijna wetenschappelijke en in ieder geval literair-historische allures, maar het is de vraag of de literatuur en het beeld van de dichter Bert Voeten dat ermee gegeven wordt niet minstens zo gediend geweest zouden zijn met een strenge bloemlezing van zijn sterkste gedichten. Voeten stelt in een gedicht met de titel ‘POËZIE’: ‘Een klinkende woning openstoten / een huid van taal blootstellen / aan weer en wind. // Woorden vinden / naar het hart van de

werkelijkheid / langs de weg van de meeste weerstand.' Het is echter, bijvoorbeeld gezien zijn geploeter met vergelijkingen, de vraag of hij aan dit door hemzelf gestelde credo voldeed: 'de toren van mijn hoofd', 'de ivoren waaiers van uw handen', 'de woestijnen van het morgenstrand', 'het zout der onrust', 'de schelpensnoeren van verlangens', 'werf van ontsteltenis', 'raam van verwachting, deur van onbehagen', 'avond van gegoten ijzer', 'het lege huis van de nacht', 'het mangat van een droom', 'de harde blauwe hand van de lucht', 'een stevige kuif van licht', 'de aarde van het gedicht', 'de bloeimaand van het woord', 'de pepersmaak van de zon'. Sommige dichters meet je niet af

naar hun totale oeuvre, maar naar hun hoogtepunten, zoals dit gedicht waarin hij zijn moeder gedenkt en waarin het afwezige schrijnend voelbaar wordt gemaakt door de zorgvuldige tekening van wat daar omheen nog wél zichtbaar is gebleven:

In memoriam matris

Van onder de tafel, je speelplek, keek je naar haar.
Zij zat naast de kachel (een plattebuis, wist je later).

Uit een groene tuit woei de damp van kokend water
langs het wit van haar nachtjapon dat golvend naar

het donker stroomde rondom haar voeten, waar
kolen
die in de asla dwarrelden even hun gloed

op achterlieten. Dit weet je; je weet nog hoe
haar arm bewoog, haar hand op en neer ging over

het donkere haar, dat zij borstelde - een bewaakt
ogenblik lang. Meer restje niet. Haar gezicht

is onvindbaar, voorgoed verdwenen, weggeknipt
uit de foto die je geheugen toen heeft gemaakt.

Hernieuwde taal
Over *Zilverzonnige en onneembare maan* van Jacques Hamelink

Jacques Hamelink is een dichter die bundel na bundel steeds nieuwe werelden verkent in steeds nieuwe talen. Daarmee exploreert hij niet alleen die ‘werelden’, maar ook de taal, die hij in al zijn registers uitputtend wenst te benutten. Zo riep hij in *Responsoria* (1980) de wereld van zijn moeder op in haar taal, gaf hij in *Herinnering aan het vergeten licht* (1986) zijn vader en in *Folklore Imaginaire de Flandre* (1994) zijn zoon een plaats in het cultuurgoed van Zeeuws-Vlaanderen, terwijl hij aan zijn herdichting van bijbelboeken, *Sacrale komedie (*1987), al eerder een apocrief boek toevoegde voor zijn zoon. Steeds heeft de taal van zo'n bundel de toon die bij het onderwerp aansluit. In *Hersenopgang* (1975) formuleerde Hamelink deze poëtica: ‘Je groef, krukkig, gebrekkig, / van het oneindig ondergesneeuwde/dit weinige een uitweg, /tijd, plaats makend / voor een ruimte waarvoor / immers geen ruimte meer vrij was tenzij / inwendige. // Diep /in het ongevensterde, / in de bewustzijsspinde, / bij de tijdsteen ijsgekoeld, /ademt zich vrij, onbecijferbaar, / je zoveelste spraakgestalte.’ De zoektocht naar inwendige ruimte gaat steeds gepaard met een nieuwe ‘spraakgestalte’, die in het oudere werk aansloot bij het harde taalgebruik van Paul Celan, maar desondanks op zoek is naar de ‘linguafranca van het gevoel’ (zoals het in *Windwaarts, wortelher* (1973) heette).

Vervolgens trok Hamelink poëtisch gesproken in *Boheems glas* (1995) naar de Tsjechische en Trojaanse cultuur, in Zeegezang inclusief Gesternten *van Frederik de Zeeman* (1997) ging hij de zee op, om daarna in het *Liedboek der oorlogen en*

feesten *van al-Haqq* (1999) juist in het tegenovergestelde te verkeren: de woestijn in, op zoek naar de (voor-)Islamitische beschaving.

Nu verscheen recent *Zilverzonnige en onneembare maan* -en, zo zou je kunnen stellen, daarin heeft Hamelink een nog nauwelijks exact te bepalen ‘bestemming’ gekozen, of die zou in de taal zelf te vinden moeten zijn, want de taal en de wereld vallen hier zo goed als samen, althans de ‘nieuwe wereld’ zoals die ter plekke in de taal geschapen wordt:

Een nieuwe wereld plus een hernieuwde taal,
dat schijnt het richtgetal te wezen, mevrouw,

van poëzie die de naam waard is, en deze proef
ervan is opgedragen aan jouw zoëven in zeer ranke

rouw onder de violette beuk doorgegaan zijn,
geheel
los daarvan en los van de lichtsterfte staande vanzelf

de vraag of het mensdom van zijn eigen tong weten
zal ooit dat
iemand de drie bamboetoortsen al in het eendegras
uitgezet had.

Hamelink speelt een spel met het topos van de *hortus conclusus*, de beschermde binnenwereld, waar hij in een van de gedichten nadrukkelijk op wijst: ‘de tuin der vele betekenissen plus al de vele afgeleide / betekenis van zo'n tuin.’ Natuurlijk is zo'n tuin afgeleid van het aan de tijd onttrokken paradijs, maar toen Hamelink zich indertijd in een essay afvroeg wat hij zou kiezen als hij een keuze moest maken tussen de tuin en de snelweg, koos hij uiteindelijk voor de muur met glasscherven daartussen - vanwege het uitzicht op beide. De in *Zilverzonnige en onneembare maan* in taal opgeroepen ‘tuin’ is dan ook geen paradijs: het glas van ‘mijn daguitzicht’ is ‘beboombladerd’ en een jagende lijster stiet er ‘hamerslaghard’ zijn snavel tegen. Weliswaar is er het advies: ‘Hark dezer dagen het gras, wees // binnenshuis’, maar tegelijkertijd zweeft ‘het in lengte van aardetijd ongeforceerd zijn’ ‘net deze leesbladzijde te boven telken male’.

Nu klinkt dit allemaal aanmerkelijk samenhangender dan de bundel in werkelijkheid is. Hamelink is geen tuinman die wekelijks het perk schoffelt en het gras millimetert, hij lijkt zich eerder thuis te voelen in een tamelijk verwilderde tuin, liefst met hier en daar de nodige exotische gewassen. Op het eerste gezicht lijkt de bundel zo gestileerd en symmetrisch als een Renaissancetuin: zeven afdelingen van ieder acht gedichten, omsloten door twee losse gedichten, ieder gedicht bestaat uit vier disticha - deze orde is echter noodzakelijk om het naar poëzie pure neigende taalregister nog enigszins binnen de perken te houden, want in menig gedicht schemert onder de baaierd van taal nog wel iets van een kern of richting als interpretatiemogelijkheid, maar Hamellink laat de woorden meestal loszingen van elke betekenis. In vaak ongrammaticale, maar welluidende zinnen zingt hij er eigenzinnig op los: de tuin raakt menigmaal door ‘de vele afgeleide betekenis’ uit zicht. Het is de taal zelf die de tuin, het toevluchtsoord geworden is. Jacques Hamelink grossiert in exotische woorden van allerlei aard en herkomst. In de flaptekst wordt Piet Gerbrandy geciteerd die er melding van maakte zich bij lezing van *Zeegezang* inclusief *Gesternten van Frederik de Zeeman* ‘koortsachtig’ te hebben ‘ingegraven te midden van stapels woordenboeken, atlassen en de verzamelde werken van Coleridge, Rimbaud en Appollonios van Rhodos.’ Wie dat doet krijgt wel enig zicht op Hamelinks bronnen, maar voor de lezing van *Zilverzonnige en onneembare maan* lijkt het zelden van belang precies te weten dat Louise de Coligny de vierde echtgenote van Willem van Oranje was, dat Samarkand (in één gedicht genoemd te zamen met een massieve neger, een blond meisje, een wind uit Syrië, een paleisdame Li Shang-yin en prinses

Zwaluw) een stad in Oezbekistan is, dat Almería een stad in Spanje is. Anderzijds is het weer wél van belang dat Romanos de Melode, die in het als opmaat gebruikte gedicht figureert, een Byzantijnse *hymnezanger* was. Terwijl de dichter 'hup boven het hemelblauw/uit wil[...] komen', wil zijn 'heimweemuezzin' *op aarde* het lief van de genoemde zanger zijn. De cursivering is van Hamelink zelf. Zowel de hemel als de aarde trekken. De maan is zilverzonnig maar nog wel onneembaar.

Voor zijn hemelbestorming gaat Hamelink zich, evenals in vroeger werk, te buiten aan neologismen: 'rauwverijsde', 'immerbloeiers', 'duizelbomemassief', 'stormgehitst', 'barkentijnschemerbeladen' - en dit is nog een zeer bescheiden greepje. Het in de aantekeningen verstrekte alternatief voor 'dorpstraatdoodsstilte': 'meiwijgeschenkstilte' maakt de semantische willekeur nog eens duidelijk. De inzet en de toon van de bundel doen onmiskenbaar

denken aan Gorters *Verzen* uit 1890:

> In den heeten nacht een heet zwart grijs korenveld
> heeft mij heetvoetig heetoogig heethandig ontsteld,
> van achter drong me de windige nachtige hitte
> in 't dikkige looderig rooierig stof te zitten,
> mijn oogen bloedzwaar hingen voor het geschaarde
> starre nachtbeddend groenhittend aarzwaarde.

Wie hier de grond te heet onder de voeten wordt, kan bij Hamelink afkoeling zoeken in ‘het oneindig ondergesneeuwde’, dat in *Zilverzonnige en onneembare maan* zo in woorden gevat tracht te worden:

> Ik ben geheel ingewindseld door sneeuw, gevat in
> sneeuw in de hoge
> withuivige hemelsneeuwtijd die de vuile lucht is
> komen te reinigen
>
> tenslotte, zijn zwarte schrift uitgewist heeft met haar
> kiemdroge
> sneeuwstoffelijkheid; levendademing ontneemt
> schijndood het weinige.
>
> Bovenover het onbekribbelde nu intrigeert me dit
> enig albastsfinxje
> dat voorschetst haar schaduwschrijftekens me, om
> me te beveiligen
>
> sleepvlerkig neerstrijkt, van het albastnest opwiekt
> dat haar slagpen
> me treft aan de rechterhand. Gekomen met sinte
> Sneeuw, u onze heilige.

Voor deze bundel geldt wat Hamelink op bladzijde 15 schrijft: ‘Mijn koninkrijk is van deze wereld niet,’ hij heeft een koninkrijkvan louter taal geschapen. ‘Eerbiediging van het enigma ook maar,’ stelt hij elders. De door hem gehanteerde impressionistische taal laat het raadsel volkomen bestaan. De laatste regel van de bundel bevat een ‘plevier van het onoverbrugbare’. Een plevier is een bodembroeder, de afstand tussen hemel en aarde is onoverbrugbaar, de maan is onneembaar, maar de lofzang op de wereld van de taal, de poëzie ís er.

RON ELSHOUT

Bert Voeten, *Gedichten 1938-1992*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2001
Jacques Hamelink, *Zilverzonnige en onneembare maan*, Amsterdam, Querido, 2001

Willem Broens *Daarbuiten geen toegang voor ruiters II*

binnenkant achterplat

Bzzlletin 282

De Messias/de Verlosser

De figuur van de Messias of de Verlosser speelt in de joods-christelijke leer een centrale rol. BZZLLETIN stelde zich de vraag op welke wijze die rol zich reflecteert in de westerse literatuur en vroeg daarom verschillende auteurs aan wie zij denken bij het woord Messias of Verlosser.

Dat leverde een breed scala op van antwoorden: van Jezus Christus tot Maria Magdalena, van Vincent van Gogh tot Joseph Beuys, van Darwin tot Faulkner en van Vargas Llosa tot José Saramago.

Aan dit nummer werken o.a. mee: Rein Bloem, Désanne van Bredero, Hans Dekkers, Yves van Kempen, Harrie Lemmens, Pieter de Nijs, Esther Polak en Arie Storm.

ISBN 90 5501 908 9

[Nummer 282]

Voor de lezers
van de redactie

Verlossers zijn er in de westerse cultuur te kust en te keur. De redactie van BZZLLETIN vroeg enkele auteurs en vertalers om te reageren op de vraag aan welk boek of aan welke persoon zij denken bij het woord ‘verlosser’.

Dat leverde een breed scala aan antwoorden op. Yves van Kempen reflecteert in het openingsartikel van dit nummer op degene die in de christelijke overlevering doorgaat voor de verlosser bij uitstek en zet enkele kanttekeningen bij diens levensverhaal. Désanne van Brederode droeg aan dit nummer van BZZLLETIN een zeer persoonlijk stuk bij, terwijl vertalers Harrie Lemmens en Mariolein Sabarte nader keken naar de opvallende rol die verlossers spelen in enkele Zuid-Amerikaanse en Portugese literaire werken, Arie Storm keek nog eens naar het werk van Frans Kellendonk, in wiens werk veel verlossertrekjes zijn terug te vinden en Hans Dekkers doet datzelfde met het werk van William Faulkner. Beeldend kunstenaar Esther Polak koos voor Darwin als een persoonlijk verlosser. Wie het werk van Rein Bloem kent, zal niet verbaasd zijn in zijn bijdrage enkele middeleeuwse beelden van verlossers beschreven te zien. Pieter de Nijs tenslotte keek naar enkele zelfbenoemde verlossers in de beeldende kunst van de twintigste eeuw.

Yves van Kempen
Schimmen van Jezus

> *Idee 93. Jezus ontmoette een evangelie, en vroeg, wie zyt gij?*
> Multatuli, Volledige werken, deel II.

Ze dolen al eeuwenlang overal rond, op straat, in de politiek, de literatuur, het theater en de film: de hartstochtelijke profeten van een betere wereld die, permanent ontevreden met het leven in dit onrechtvaardige ondermaanse, getuigen van een eeuwigdurend koninkrijk waarin het zoet toeven is. Eén van hen, Jezus Christus, is in onze westerse wereld ooit tot hun prototype geworden, waardoor al zijn voorgangers - en die waren er vele - en allen die na hem kwamen het hooguit tot een voetnoot in de geschiedenis brachten - zoals onze eigen Domela Nieuwenhuis (1846-1919) - maar meestal zijn vergeten. Toch is hij vooral een man van horen zeggen, een schim van woorden. In de eindeloze interpretaties daarvan groeide hij uit tot de verkondiger van Het Woord. De biografieën die om hem heen zijn gesponnen zijn een wonderlijke configuratie van weinig werkelijkheid en veel verdichting, van folklore en historisch feit. Ze vormen tezamen natuurlijk een ijzersterk en tot de verbeelding sprekend relaas. De geboorte in een stal of grot in Bethlehem, voorafgegaan door de boodschap van een onbevlekte ontvangenis - dat leugentje om bestwil van zijn moeder Maria die zich voor een moment van ontrouw moest verantwoorden tegenover haar verloofde Jozef en daarom een kortstondig bezoek van de engel Gabriël inlaste - zijn zonderlinge levenswandel als ziener, profeet, handoplegger, wijsheidsleraar, magiër en charismatisch exorcist, zijn retorisch talent, het curieuze laatste avondmaal gevolgd door die gruwelijke dood, zijn voldoende van symboliek doordesemd om een gevoelige ziel op zoek naar verheffing uit het alledaagse tot vervoering te brengen.

Maar allereerst dient deze Jezus zich aan als een geschreven persoon, als de met talloze andere teksten samengestelde geschiedenis over een tribale held, een verhaal dat uitliep op een boodschap over de wedergeboorte van mens en samenleving. In zijn roman *De zoon van de panter* (1996), een mooie apocriefe reconstructie van het

verketterd *Evangelie van de twaalf*, geeft Paul Claes een genealogie van Jezus' afkomst die - Claes' accuratesse in dit opzicht kennende - allerminst verzonnen lijkt en er niet om liegt. Zijn verteller, de fictieve Paulus de Anachoreet, die dit geschrift in een grot van de Thebaïswoestijn begraven zou hebben, zet alle verwijzingen naar hem op een rij en voorziet zijn speurwerk van een kort commentaar:

‘Over de God die mens is geworden, is veel geschreven. Er zijn de Evangeliën die Tatianus tot één Harmonie maakte. We kennen de twaalf Evangeliën volgens Petrus, Thomas, Matthias, Jacobus, Bartholomeüs, Philippus, Nicodemus, Barnabas, Gamaliël, Maria, Eva en Judas. Er zijn de vier Evangeliën van de Hebreeën, de Nazoren, de Ebionieten en de Egyptenaren en de vier Evangeliën van de Windstreken, het Leven, de Waarheid en de Voleinding. Basilides, Marcion, Apelles, en Mani zijn de vier laatste Evangelisten. Aan het schrijven van vele boeken komt, zo schrijft Salomo, geen eind.

Al deze getuigenissen spreken elkaar tegen. Volgens de Openbaring van Henoch is de mensenzoon door God geschapen en tot op heden door hem geheim gehouden. Het Testament van de Twaalf Patriarchen kent twee Verlossers: een koning en een priester. De wereldse naam van de Verlosser is Jesjoea, Heiland. Hij draagt de naam van Jozua, omdat hij ons, zoals de opvolger van Mozes, heeft binnen geleid in het Beloofde Land.

Volgens de Evangeliën van Nocodemus en Philippus waren Jozef en Maria zijn ouders. Het Evangelie van de Hebreeën noemt de Heilige Geest zijn moeder. In Het Ware Woord schrijft Celsus dat hij de bastaardzoon was van een spinster en een soldaat. Volgens sommigen is hij de zoon van Jahweh of van de Onbekende God, volgens de Essenen en Ebionieten is hij pas door zijn doopsel de zoon van God geworden en volgens Marcion kwam hij in Kapernaüm ter wereld als tweeëntwintigjarige.

Jesaja noemt hem Immanuel en zegt dat hij uit een maagd is geboren. Volgens velen is hij de eniggeboren zoon van Maria. Toch heten Jacobus, Jozef, Judas en Simon zijn broers en noemt Thomas zich zijn tweelingbroer. De meesten menen dat hij aan het kruis is gestorven, enkelen zeggen dat Nicodemus hem levend van het hout heeft gehaald en Basilides weet dat Simon van Cyrene in zijn plaats is gekruisigd.

Wegens al deze tegenspraken maken de schriftgeleerden een onderscheid tussen heilige en ketterse, orthodoxe en apocriefe boeken. Zij dwalen. In deze wereld van schijn, verandering en veelvuldigheid bestaat de ene waarheid niet. Alleen God kent zichzelf als een. Al onze woorden zijn slechts afschaduwingen van het Woord. Omdat de Ene alles is, zijn alle namen die we hem geven, ook de meest spottende, onwaarschijnlijke en heiligschennende, waar.

Elk vers van de Schrift bewijst Gods veelvuldigheid. Mijn naamgenoot Paulus noemt Jezus de eersteling, de tweede mens en de laatste Adam.’

Wie van deze velen was nu, althans historisch gezien, de echte Jezus die je misschien niet Christus mag noemen maar wel Jezus de Nazarener? Nazareth was in elk geval jarenlang zijn leef- en werkplek, een plaats die zo'n

dertig kilometer van het meer van Galilea vandaan ligt. Het is een nauwelijks te beantwoorden vraag, al zijn er wel enige feiten over zijn bestaan bekend, zij het dat de meeste daarvan onderdeel uitmaken van de gedramatiseerde biografieën van Mattheüs, Marcus, Lucas en Johannes - de evangeliën. En daarmee van verhalen die in de loop der tijden zijn geladen met een universele openbaringskracht - verhalen die dus goed beschouwd mythen zijn. Zij hebben een eigenschap die de antropoloog Lévi-Strauss *bricolage* noemt, het ineenknutselen van tekstfragmenten uit wat op een bepaald moment voorhanden is. Als levensbeschrijvingen zijn ze weinig precies, hier en daar zelfs bizar in hun mededelingen en ze zitten vol hiaten. Ze verduisteren in wezen meer dan ze verhelderen. Ze beschrijven zijn opvoeding en - nogal rudimentair - de ontwikkeling van zijn denken, zijn familierelaties en vriendenkring, zijn optredens, messianistische preken en boodschappen. Zo vormen ze feitelijk de opmaat voor de ultieme periode in zijn leven: de week van het proces waarin hij ter dood werd veroordeeld, van zijn sterven aan het kruis en van de uiteindelijke wederopstanding. Hun definitieve vorm kregen ze pas zo'n eeuw na zijn verscheiden in de eerste christengemeenschappen, die wemelden van de fundamentalisten, en allemaal staan ze in het perspectief van de vervulling der profetieën uit het Oude Testament. Dat en die omvangrijke wolk van aanzwellende (goed)gelovigheid waarin hij verdwijnt, maakt hun historische betrouwbaarheid natuurlijk volslagen dubieus. Je zou ze kunstig gestileerde miniromans kunnen noemen, overlopend van passie, liefde en haat, van trouw, goed vertrouwen en verloochening, fysieke pijn en heimwee, waarmee menig auteur, zoals bijvoorbeeld de Griekse romancier Nikos Kazantzakis (1883-1957) in zijn beroemde, in een Grieks dorp gesitueerde roman *Christus wordt opnieuw gekruisigd* (1954) zijn voordeel zou doen. Martin Scorsese (1942) verfilmde het boek in zijn broeierige *The last Temptation of Christ* (1988).

Jezus' verwekking is al een mystificatie. Onbevlekt zoals het heet. Paul Claes weet wel beter. Hij zet Jezus in zijn roman neer als de zoon van de dertienjarige Maria en een onweerstaanbare soldaat. ‘Mooi als een engel en soepel als een luipaard’ moet hij zijn geweest. Het is een ook in de titel van Claes' roman vastgelegde verwijzing naar een Romein uit het bezettingsleger die de naam Ben Panthera droeg. Daar is, weten historici van allerlei slag, wel wat voor te zeggen.

Jezus kwam uit een talrijk gezin, kreeg vier halfbroers en een aantal halfzusters, maar veel binding voelde hij niet met hen. Zodra dat mogelijk was, maakte hij zich van zijn familie los en dat liet hij met grote regelmatig graag blijken. Toen zijn moeder en broers hem eens wilden spreken, maakte hij hen duidelijk dat niet zij, maar zijn discipelen zijn familie waren. Dat hij na

zijn intree in het openbare leven zoveel vrouwen om zich heen verzamelde, zal niet aan zijn fysionomie hebben gelegen, eerder aan zijn charismatische uitstraling en onweerstaanbare woordkunst. Van de joodse historicus Flavius Josephus is een beschrijving van zijn postuur bekend, mogelijk gebaseerd op het politierapport dat werd opgemaakt door de Romeinen die hem om zijn subversief gedrag veroordeelden: ‘drie el lang (dat is ongeveer driemaal de lengte van een onderarm) krom, een lang gezicht, een lange neus, aaneengesloten wenkbrauwen, bijna kaal, donkere huid en een voor zijn leeftijd oud uiterlijk.’ De streek waarin hij opgroeide, Galilea, stond bij de stedelingen uit het honderd kilometer verderop gelegen Jerusalem bekend als een achterlijk gebied waarvan de bewoners in wonderen, demonen, geesten en duivelsuitdrijvingen geloofden en de religieuze wetten graag aan hun laars lapten. Misschien verklaart dat wel waarom hij buiten de grenzen van zijn streek, zoals uit de evangeliën valt op te opmaken, wat minder gemakkelijk tot het verrichten van wonderen kwam.

Jezus was een man van het volk, een stevige eter en drinker die wel van een feestje hield, zo blijkt uit diverse passages in het Nieuwe Testament - de bruiloft in Kanaän wordt door sommige historici gezien als zijn eigen huwelijksfeest met Maria Magdalena. Hij sprak het Arameens van zijn geboortegrond, maar niet het Grieks dat toen in Palestina de gangbare taal was. Wel beheerste hij het Hebreeuws dat hij zichzelf eigen had gemaakt, en dus de literaire taal van de oude boeken: de ‘wet’ en de ‘profeten’. Dat was dan ook de reden waarom de autodidact met rabbi werd aangesproken. Hij was een voorganger of leermeester die van zichzelf allerminst het idee had dat hij zich buiten het joodse geloof plaatste. Zo werkte deze intelligente volksjongen zich op tot leider van een kleurrijke sekte die vooral bestond uit *outlaws*. Zijn populariteit dankte hij vooral aan de doctrine die de geest van zijn land van herkomst in zich draagt: zondaars van allerlei slag, hoeren, dronkaards en misdadigers zouden, anders dan de reguliere religie aannam, tot het beloofde Koninkrijk worden toegelaten, mits ze berouwvol waren, en ook zij die zich niet hielden aan de geldende spijswetten en de besnijdenis waren daar van harte welkom. Dat neemt hem wel voor me in.

Rondom zijn drieëndertigste levensjaar besluit hij dan een luisterrijke intocht in Jerusalem te maken, met een groep volgelingen in zijn kielzog. Gezeten op een ezel zorgde hij in de stad, die hij in haar oude luister wilde herstellen, ongetwijfeld voor de nodige opschudding. De bewoners moeten verbaasd opgekeken hebben van het zooitje ongeregeld dat daar binnen trok. Deze entree is overigens een betekenisvolle replica van een andere memorabele gebeurtenis. Zo'n triomftocht werd al eens eerder ondernomen en wel in de tweede eeuw voor onze jaartelling, door ene Simon de

Makkabeeër, die het te mondaine Jerusalem wel eventjes zou zuiveren van alle afgoderij en die, evenals de geschriften over Jezus suggereren, door de joden onder het spelen van citers, cimbalen en lieren en onder het zingen van lof- en danklieden met gejuich en het wuiven van palmen werd ontvangen.

Tenslotte eindigt dit leven volslagen in mineur op de berg Golgotha. Door zijn vrienden verraden, door anderen verloochend, niet gehoord door de Almachtige die hij zijn Hemelse Vader noemt en die hij tot driemaal toe aanroept met de vraag om hem uit zijn lijden te verlossen, maakt het kruis een einde aan een onvoltooide, zo niet compleet mislukte missie - zo lijkt het dan nog. Slechts degenen die hijzelf nog het meest heeft verloochend, zijn moeder Maria onder anderen, ontfermen zich over hem bij de kruisafneming.

Maar zijn retorisch talent is, zoals hij met overmoed had voorspeld, blijven voortleven: ‘Hemel en aarde zullen vergaan, maar Mijn woorden zullen niet vergaan’. Daarin heeft hij vooralsnog, zij het misschien op steeds bescheidener schaal, gelijk gekregen. Maar ook dat gegeven lijkt verklaarbaar. Allereerst is er de al snel met zoveel symboliek omgeven kruisiging, in zijn tijd overigens een doodvonnis waarin de Romeinse wet voorzag. Mogelijk was het een zelfgekozen dood en in elk geval een voorzien einde. Waarom hij zich liet kruisigen is niet goed duidelijk. De meest aangehangen veronderstelling is dat hij met dit dramatisch gebaar een demonstratie wilde geven van de macht van de Allerhoogste, waarin hij zozeer was gaan geloven en waarmee hij zijn getrouwen wilde attenderen op de komst van een Messiaans tijdperk, waarop verlossers van een kleiner formaat en gelovige zielen vooral in jaren met magische cijfers zo graag inzetten. Tevergeefs dus. God gaf niet thuis en de wereld wentelt twee millennia later nog steeds onverdroten rond.

Verder is er de zeggingskracht van zijn apocalyptische visioenen, die betrekkelijk nieuw waren in zijn tijd en die zoveel navolgers, bezeten door vergelijkbare waanbeelden, zo graag als alibi gebruiken bij de nog al eens macabere vervulling van hun eigen heilsboodschap. Het patroon daarvan is in het boek Daniël beschreven, zo'n honderd jaar voor Jezus' geboorte. Het boek Daniël is een schotschrift, bedoeld voor de toenmalige Syrische tiran Antiochus IV, die vanwege zijn Zeusverering en varkensoffers Jerusalem tot oproer dreef. Vermoedelijk is dat boek een compilatie van de rampen en oorlogen die de joodse geschiedenis teisterden. Fantastische verbeeldingen zijn het, van een allesvernietigende calamiteit, aangeblazen door schrikbarend veel natuurgeweld, met het einde der tijden als uiteindelijke apotheose, waarna de ‘mensenzoon’ zou terugkeren ‘op de wolken van grote macht en heerlijkheid’ om de bokken van de schapen te scheiden. Voor de goeden of

zo men wil de braven is er dan het eeuwig geluk in het hemelrijk, voor de afvalligen een pijnlijk gruwelbestaan in de hel. Verder zijn er de vaak prachtige parabels en vergelijkingen, waarmee hij het gewone volk bediende en aan zijn lippen kreeg. Maar al die welbespraaktheid wortelt vooral in zijn kennis van het oude Hebreeuwse erfgoed, in de poëzie van de psalmen die zich graag bedient van epigrammen, direct aansprekende *one-liners* zoals de *mediabuilders* van onze huidige politici die graag zouden zien, zinnen vol simpele beeldspraak die een eenvoudig publiek rechtstreeks in het hart raken. Rabbi's uit zijn tijd kenden die evenzeer en maakten er eenzelfde geraffineerd gebruik van - desondanks zijn hun namen vergeten.

Jezus' levensweg en daden hebben H.C. ten Berge, kenner bij uitstek van de mythen en het sjamanisme, er in zijn essaybundel *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* (1996) toe verleid de Verlosser vergelijkenderwijs voorzichtig bij het legertje sjamanen onder te brengen. Dat doet hij in een hoogst interessant essay aan het slot van zijn bundel *Zij voeren uit en gingen in de zwijnen*. Daarin trekt hij een aantal verrassende parallellen tussen de Jezusfiguur en de toverpriesters uit vergelijkbare rurale gemeenschappen op andere plekken in de wereld. Zo memoreert hij overeenkomsten waar het gaat om de geboorte via een goddelijke bedrieger, een start in het openbaar leven met een aantal inwijdings- en zuiveringsrituelen - in het geval van Jezus met Johannes de Doper als initiator - het overwinnen van tegenwerkende krachten, bij de een de duivel, bij de sjamanen hun natuurlijke vijanden (beren bijvoorbeeld, arenden of orka's), het genezen van zieken en bezetenen, en aan het eind van zijn leven de dood en doodslaap die net als in het sjamanisme het patroon kent van lijden, sterven, en weer opstaan op een plek die schedelplaats heet en die nog het meest lijkt op een door verhongering tot stand gebrachte comateuze toestand: ‘De fase van lijden gaat gepaard met “Zerstückelung” van de sjamaan in wording. Hij heeft de gewaarwording dat zijn lichaam wordt verminkt en in stukken gesneden. Het lichaam wordt ontvleesd, uit elkaar gehaald en de beenderen worden gebroken. De plek waar hij ligt, lijkt op een schedelplaats. Een animale dan wel bovennatuurlijke kracht voert hem onderwijl mee naar de onderwereld of de hemel. Op beide plaatsen ontmoet hij spirituele wezens die hem zwaar op de proef stellen. De fase van diepe slaap of bewusteloosheid wordt vergeleken met de dood. Wie erin slaagt te ontwaken heeft een ware opstanding: hij heeft de “Zerstückelung” alsmede de confrontatie met de andere wereld overleefd.’

En er is meer overeenkomstigs. Zo lijkt Jezus' wandeling over het meer een afspiegeling van de sjamanistische wandeling over het water. Ook de getallensymboliek die in mythen en sprookjes zo prominent aanwezig is, brengt de Christus in de sfeer van het sjamanisme. Als voorbeeld het heiligengetal drie: onderdeel van een drievuldigheid, drie jaar openbaar leven, driemaal

door Petrus verloochend, om drie uur gestorven en 33 jaar oud geworden. Dat dit alleszins wonderlijke leven in de wereld tot de verbeelding is blijven spreken en de nodige auteurs en filmmakers - om over de beeldende kunstenaars maar te zwijgen - tot inspiratiebron is blijven dienen, is genoegzaam bekend. Het leent zich, zo laten hun artistieke werken bij herhaling zien, met groot gemak voor devotie, ernst, luim en satire.

In een zich ontwikkelende samenleving zet literatuur de traditie van het creëren van mythen voort. Zijn eerste herrijzenis beleefde Jezus op de middeleeuwse podia in en buiten de kerk, in de liturgische paasdrama's en de mysteriespelen, geloofsraadselen in toneelvorm waarin zijn leven werd verbeeld, dramatiseringen die evenals de eerste stomme films over hem, zoals bijvoorbeeld *Jésus avant Pilate* (*Jezus voor Pilatus*, 1898) van Alice Guy, vol hiaten en anomalieën zitten. Naarmate de literatuur zich verder ontwikkelt, gaan volksvertellingen en legenden en persiflages daarvan er deel van uitmaken. In de jaren zeventig van de vorige eeuw zorgde Dario Fo voor een spraakmakende opleving van deze spelen met zijn *Mistero Buffo* (*Komisch mysterie*, 1968), een aaneenschakeling van monologen gebaseerd op middeleeuwse religieuze en profane teksten, al dan niet scabreus van aard, die hij omvormt tot sociaal-politieke satire. Zo is er een scène waarin paus Bonifatius en zijn gevolg de eenvoudige boerenzoon Christus ontmoeten zonder dat ze hem herkennen. Jezus ondervraagt vervolgens de paus over de rijkdom aan edelstenen die hij alleen al in zijn mantel en mijter met zich mee torst en Bonifatius op zijn beurt behandelt hem schofferend als een stuk onbenul.

Deze aanval van Fo op kerk en geloof start vanuit een uitspraak die Jezus zelf ooit deed tegenover een uitgebuite boer aan wie hij opdroeg de wereld zijn verhaal over uitbuiting en onderdrukking te vertellen en die hij in de mond legt van een speelman: ‘Je tong wordt een adder tussen je tanden, nu heb je de macht om je woorden uit te spuwen die vernietigen, en je hersenen geef ik zulk een draai, dat allen die naar je luisteren zullen lachen tot ze erbij neervallen’. Het is een zin die niet alleen het credo vormt van een modern mysteriespel waarin wordt geprobeerd om weer recht te doen aan de menselijke maat en sociale bewogenheid van de legendarisch man uit Nazareth, ze maakt niet minder de kern uit van alles wat de spotlustige spraak van de geëngageerde nar Dario Fo, buikspreker van de onderdrukten en verdoemden, voor het theater heeft geproduceerd.

Van een heel wat luchtigere toonzetting, eerder komisch en pretentieloos zijn *Monty Python's life of Brian* (Terry Jones, 1979) en het typische Hollywoodproduct, de rockfilm *Jesus Christ Superstar* waarmee Norman Jewison in 1973 bij een groot publiek succes oogstte. Van de pakweg vijfen-

twintig verfilmingen die zijn leven tot onderwerp namen, heeft - voor zover ik ze heb gezien - Pier Paolo Pasolini's *Il Vangelo secondo Matteo* (*Het evangelie volgens Mattheus*, 1964), die het eerste evangelie op de voet volgt, om zijn geraffineerde eenvoud van vertellen en uitbeelden, van stellen en verbeelden, nog het meeste indruk op me gemaakt.

Romans over Jezus zijn er vele, in alle soorten en kwaliteiten, met of zonder detective-elementen, de laatste jaren steeds meer met aandacht voor de verhouding tussen de Nazarener en Maria Magdalena - de liefdevolle, de geliefde, dan wel de zondares. Maar dat verhaal over de boetvaardige hoer die tijdens een uitgebreid diner op hem afkwam, zijn voeten kuste, ze daarna met haar lange, loshangende haren droogde en met zalfolie (of was het een parfum?) instreek, schijnt een legende te zijn die in de dertiende eeuw is bedacht om er zielen die voor het geloof verloren dreigden te gaan mee te winnen. Ik geef hier geen lijst van de lange reeks romans en verhalen waarin Jezus een hoofdrol speelt. Voor de geïnteresseerde verwijs ik naar het lemma *Jezus - literatuur, toneel en muziek* in *Van Andreas tot Zacheüs* (1992) van Louis Goosen. De laatste roman die zich bij dat rijtje aansloot was *Enligt Maria Magdalena* (*Volgens Maria Magdalena*, 1997) van Marianne Frederiksson, zij het dat dit niet van sentimenten ontblote verhaal wordt verteld vanuit het perspectief van de zondares die haar heer strikte en van hem de boodschap kreeg zich geen regels en wetten te maken naar het voorbeeld van de schriftgeleerden. Het boek is dan ook een wat opzichtige oproep geworden tot meer zelfbewustzijn bij vrouwen.

In ons land bewerkte Jan Jacob Slauerhoff (1898-1936) in zijn onvoltooid gebleven roman *De opstand van Guadalajara* (1937) het Christusverhaal tot een satire over de exploitatie van religies door gedreven machtswellustelingen. De hoofdrol erin is weggelegd voor El Vidreiro, een glazenmaker die te paard en met in zijn bagage enkele ruiten door de dorre vlakten trekt van een vergeten stuk Mexicaans hoogland. Die wonderlijk glinsterende ruiten geven hem bij de onderdrukte indianen een aureool ‘van verering en geheimzinnigheid’, aanleiding voor de eerzuchtige priester Tarabana om hem als kracht te gebruiken bij zijn streven naar de positie van bisschop. Hij haalt de aanvankelijk tegenstribbelende glazenmaker over om de rol van verlosser op zich te nemen, en organiseert vervolgens een revolte met El Vidreiro als middelpunt. Als die opstand hopeloos mislukt, zet de doortrapte Tarabana de indianen op tegen hun leider en probeert hij hem via een kruisdood van het toneel te laten verdwijnen. Maar ook die onderneming loopt op een farce uit. El Vidreiro overleeft en eindigt zijn dagen als toeristische trekpleister op het landgoed van een grootgrondbezitter. Ondertussen is er aan het sociale lot van de indianen geen steek veranderd. Dat is de meer politieke dimensie van deze roman.

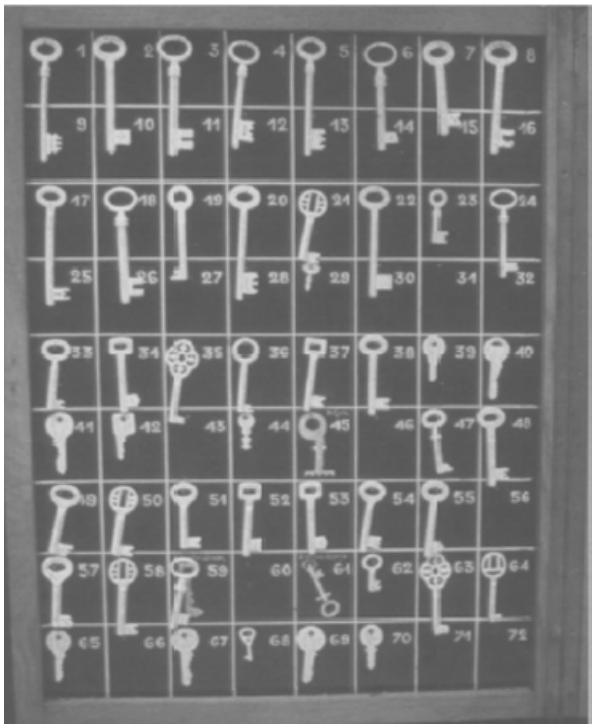
Verlossers kennen geen fortuin. Hun werkterrein is vooral het vergeten achterland waarvan de bewoners dromers zijn over een glorierijke transformatie van hun ellendige bestaan. Maar het droomscenario verkeert op een of ander moment altijd in een nachtmerrie. Zoveel laat ook Mario Vargas Llosa zien in zijn letterlijk en figuurlijk imposante roman *La guerra del fin del mondo* (*De oorlog van het einde van de wereld*, 1981), die speelt in het kurkdroge binnenland van noordoostelijk Brazilië nabij Canudos. Zijn messiaanse figuur heet Antonio Conselheiro (de Raadgever), een man die zijn charisma dankte aan een duistere mengelmoes van christelijke zedenleer en apocalyptische visioenen. Vertaalster Mariolein Sabarte Belacortu schrijft erover in dit nummer.

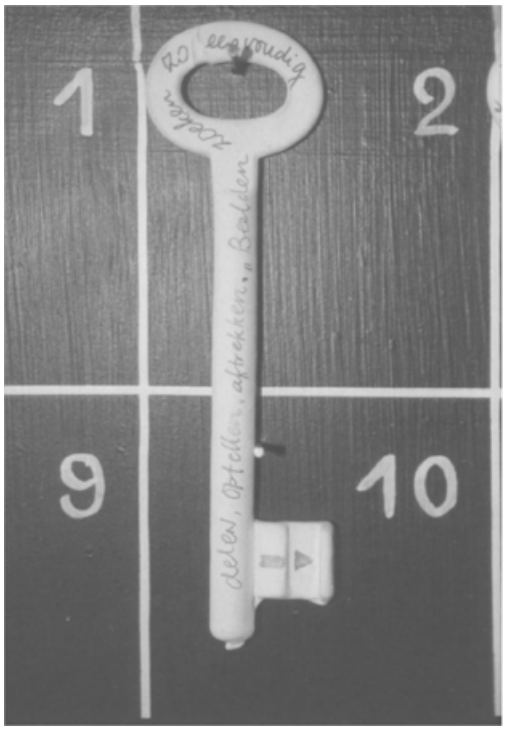
Behalve de verlossersverhalen die voortkomen uit de schaduw van de Jezusfiguur, van zijn charismatisch optreden en ideologisch gedachtegoed, zijn er de romans waarin de canonieke en apocriefe evangeliën als uitgangsstelling dienen voor een herinterpretatie van de Christus in een mythische dan wel puur menselijke context. Zo ligt in de veertien elkaar aanvullende en tegensprekende evangeliën, waarmee Paul Claes zijn roman *De zoon van de panter* construeert, de gedachte opgesloten van de altijd wijkende goddelijke waarheid. José Saramago verzorgt in *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (*Het evangelie volgens Jezus Christus*, 1991) het demasqué van de Ene Waarheid en de goedertierenheid van God. Harrie Lemmens herlas deze even intrigerende als controversiële roman waarvan hij de vertaler is. In Saramago's enscenering is Jezus nauwelijks meer dan de speelbal van De Vader, een bedrogene die als een lam op de slachtbank wordt geofferd. Geen wonder dat hij aan het kruis afscheid neemt met de woorden: ‘Mensen, vergeeft het Hem, want Hij weet niet wat Hij heeft gedaan,’ een variant op de oorspronkelijke bijbeltekst die in zijn dubbelzinnigheid het midden houdt tussen een aanklacht en een smeekbede om begrip.

Literatuur

Louis Goosen, *Van Andreas tot Zacheus. Thema's uit het Nieuwe Testament en de apocriefe literatuur in religie en kunsten*. SUN, Nijmegen 1992
Erik van Ree, *Jezus van Nazaret Een wonderlijk leven*. Uitgeverij Jan Metz, Amsterdam. z.j.
Wilson, *Jezus*, een biografie Vertaald uit het Engels door Hans van Cuijlenborg. Prometheus, Amsterdam, 1992

Yves van Kempen (1944) is essayist en redacteur van BZZLLETIN. *Hij schrijft over literatuur in onder meer* De Groene Amsterdammer. *In 1999 verscheen van hem de roman-in-verhalen* Koninginmoeder.




1
2
9
10

Desanne van Brederode
De Verlosser

Een toegewijd poppenmoeder ben ik nooit geweest. Voor mijn zesde verjaardag kreeg ik een reusachtige babypop van stootvast plastic. Alleen het rompje scheen knuffelbaar, want van stof gemaakt - helaas van het totaal niet aan de huid verwante nylon. De handjes waren stijve harkjes; wanneer ik het geschenk mee naar bed nam, prikten voorgoed gekromde vingers in mijn ogen en oren. De knipperbekwame oogleden knipperden hoorbaar, tiktok, de asblonde krullen knisperden als ik er een kus in drukte, krrrgh, en kietelde ik de bolle wangen van mijn Cindy (met een 'S' geschreven een vlotte vertaling van het woord 'zondig'...) dan krasten mijn nagels over een holle steen. Wat het kleine zusje van een eenzaam enig kind had moeten worden, bleef een vreeswekkend lijk. Of nog erger, een *ding*, iets waarop het woord 'ontzield' niet eens van toepassing was. Mijn ouders hadden het zo goed bedoeld. Behalve de pop kreeg ik ook een koffer gevuld met mijn eigen babykleertjes, voor de gelegenheid door mijn moeder opnieuw gewassen en gestreken.

Cindy heeft ieder stuk uit mijn babycollectie een keer aan gehad. Ik was elke keer weer blij met mijn moeders tranen van ontroering. Terwijl ik deed alsof ik speelde met het instant-kind-ding en de kleertjes, speelde ik vooral op effect. Toen dat effect bereikt was kon de pop een tweede dood sterven op een stoel in de hoek van mijn kamer.

Flesjes geven, boertjes afwachten, luiers omdoen, slaapliedjes zingen? Ik heb me er altijd voor geschaamd dat ik het niet lang uithield bij meisjes die hun babypoppen naar behoren vertroetelden. Op mijn beide lagere scholen werd ik gestraft voor mijn gebrek aan zorglust: in het jaarlijkse kerstspel mocht ik nooit Maria zijn. 'Doe jij maar Herodes, dat is eigenlijk een veel moeilijker rol. Want daarbij moet je je echt in iemand inleven, in iemand die heel boos is bovendien, en dat kun jij goed!' zei een juf ooit tegen me.

Nachtelijk getob. Wat kon ik goed? Me in iemand anders inleven? Of boos zijn? Ik slikte mijn woede in en zette een jaloerse, schreeuwendwrede Herodes neer. Een zielloze kindermoordenaar, die kort na het uitvaardigen van zijn bevel uit de coulissen terugkwam om poolshoogte te nemen. Het hoogtepunt van het drama, én mijn persoonlijke wraak op al die lieve meisjes die ik niet was: ik raapte één van de poppenlijkjes van het podium, traag, gaf het een tikje tegen de wang, constateerde

dat het echt morsdood was, en lachte het dan Mariaal tevreden toe, recht in het wollen gezicht.

Ja, ik weet wat ressentiment is, ik weet tot welke duivelse hoogte het je kan

opstuwen, ik ken het genot van de finale genoegdoening. Het aanhoudende applaus was meer dan terecht - mijn spel had de voorstelling boven een aandoenlijk tafereeltje uitgetild. Paarsgejurkte antroposofische mama's hadden geschokt naar ‘mijn’ misselijkmakende demagoog gekeken, en ribfluwelen papa's hadden de adem ingehouden; er was tenminste één kind niet onnozel geweest en dat kind was Désanne.

Dat volwassen mensen na zo'n voorstelling met een boog om mij heen liepen, beschouwde ik als een eer; ik had macht en zo hoorde het ook. Zo was het als het ware voorbeschikt.

En toch. Ook ik droomde stiekem van kinderen krijgen. Daarbij dacht ik niet aan het gefrummel en gefrunnik, niet aan het stralend voortduwen van een met Hollands welvaren gevulde buggy - ik stelde me een mythischer moederschap voor, een egoloos leven in dienst van een potentiële profeet.

‘Mam?’

‘Ja lieverd, ik ben even bezig.’

‘Jesaja hè? Heten jongetjes wel eens Jesaja?’

‘Niet dat ik weet.’

‘O.’

‘En Jeremia? Ik hou zoveel van Jeremia...’

‘Waarom?’

‘Vind ik een goede profeet.’

‘God, schat!’

‘Nou ja, ik begrijp die Jeremia wel.’

‘Je moeder is niet echt opgevoed met het Oude Testament. Katholieken doen daar niet zo veel aan.’

‘Ook stom.’

‘Ik vind dat ook jammer. Jeremia was toch zo'n klager? Daar komt het woord jeremiëren vandaan.’

‘Het is heel logisch dat “ie zo klaagt.” Hij is gewoon boos op die mensen die niet echt geloven. Die niet echt dag en nacht houden van Jaweh. Nou, dat snap ik heel, heel goed. Ik heb dat ook bij die voorbereidingen voor de eerste communie. Het is net alsof die andere kinderen helemaal niet beseffen wat het is om Jezus' lichaam in je te krijgen. Ze denken alleen maar aan het feestje en de cadeautjes. Mozes vind ik ook een mooie naam. Een mooi iemand.’

‘Sommige mensen heten wel Mozes.’

‘O ja?’

‘Joodse mensen.’

‘Dan trouw ik met een jood. Vind ik ook een goed geloof.’

‘Maar die geloven niet in Jezus.’

‘Maar wel meer in Mozes dan wij. Mozes, mamma, dat is toch... ik kan daar

zo om huilen. Dat ze daar in die woestijn dan dat gouden kalf maken en maar klagen... Laf van die mensen, en toch houdt Mozes vol. Mozes is wel een soort Jezus, hoor. Dat moet je maar eens lezen, in het eerste deel van 'Woord voor Woord'. En die tien geboden, dat is zo bijzonder. Dat hij dat daarboven echt van God krijgt. En dat wij die tien geboden nog steeds zo belangrijk vinden. Mozes heeft iets *gedaan*, ook voor iedereen van nu.'

Het woord 'verlosser' kende ik als kind waarschijnlijk wel, maar ik gebruikte het nooit. Moest ik ergens uit worden verlost? De verhalen in de kinderbijbel spraken me aan omdat ik met de profeten, de heilbrengers, de uitverkorenen kon identificeren - in het morrende gepeupel herkende ik hooguit weekhartige en achterbakse klasgenoten. Van die 'niet willen leren is stoer'-types die, als juf of meester even het lokaal had verlaten, de meest gore taal uitsloegen en zich overgaven aan geklier, om braaf in het gareel te hangen zodra het toeziend oog weer toezag. Waar waren mijn medekinderen in Godsnaam mee bezig?

Ik, de dromer, had heimwee naar mijn Vaders huis. Met die heimwee ben ik geboren en dat is geen lolletje. Jarenlang heb ik terugverlangd naar het hiervoormaals, dat ik me niet herinnerde zoals je je een gebeurtenis herinnert (daarboven deden we meestal eerst dit, en dan dat en dan kwamen zus en zo binnen en dan gingen we...) maar als een sfeer. Waren er engelen? Ja, er waren engelen. Was Christus er ook? Die was er. Ze zagen er alleen niet uit. Dat wil zeggen, ze leken op geen van de religieuze afbeeldingen die ik kende, hadden geen haar, geen huid, geen ogen...

Daarboven wéét je gewoon wie wie is, je ervaart 'nabijheden', krachtsterktes, en je weet ook met welke krachten je een welhaast chemische verbinding aan kunt gaan. Later zou ik genieten van de experimenten tijdens scheikundelessen, omdat ze me in al hun stoffelijkheid toonden wat daarboven exact zo plaatsvindt, met aftrek van het stoffelijke; bepaalde wezens worden naar elkaar toe gezogen, mengen zich, treden uit elkaar terug en hebben iets van elkaar in zich opgenomen, in steeds wisselende verhoudingen. Maar waar voor de scheikunde wetmatigheden gelden, is de hemelse chemie gefundeerd op vrijheid; wie koppig wil vasthouden aan zijn egoïsme en vernielzucht 'mag' dat. (Ik denk van God, maar dat weet ik niet zeker. Ik kan alleen opschrijven wat ik heb gezien.) Zo iemand trekt 'gelijkgestemden' naar zich toe en die zijn hem een hel; daar komen geen vlammen en martelwerktuigen en duivels aan te pas.

Sartre voordat ik Sartre kende: de rotzak wordt omringd door even afstotelijke rotzakken. Die kunnen als een spiegel fungeren. Schrikt iemand, of wordt hij woedend, dan kan in hem het verlangen naar een ander leven ontstaan en mag hij zijn sfeer ontvluchten om 'door te leren'. De keuze blijft aan

hem. Je hebt er ook die de hel van stilstand en verschraling toch prettiger vinden dan die eeuwig in beweging zijnde hemel.

Geoordeeld wordt er daarboven niet. Je oordeel, dat is de grap, ben je zelf.

In ‘mijn’ hemel voelde ik me thuisiger dan thuis. Er werd heel lichtvoetig en ingetogen gedanst, eerbiedig, etherisch - ja, het was daarboven een voortdurend dansen in een voorjaarswitte lucht en dat was niet oersaai of vervelend want dat dansen was ook denken. Heel wonderlijk. In de hemel vallen denken en dansen naadloos samen, maar het denken gebeurt er zonder de woorden die je jezelf ooit hebt toegeëigend en het dansen doe je zonder lichaam: wat er is, is geest - geest die verlangt vervuld te worden van, en door Christus' geest. Wie wil, leert zich helemaal helder daarboven en bereidt zich voor op een nieuw aardeleven. Iets wat ik kennelijk te snel had gedaan, vandaar die heimwee.

Fatsoenlijk afscheid heb ik nooit genomen. ‘Boven’ bleef voor mij reëler dan beneden. De aarde vond en vind ik best een leuke verblijfplaats. Ik heb mijn lichaam, in mijn jeugd een uitpuilend vat vol gekmakende indrukken, opgeschoond en sinds ik me in alle stilte kan richten op één enkel doel, één enkele gedachte, kom ik tegenwoordig ook met dat lichaam vooruit. De vette homp klei is eindelijk een fijnzinnig instrument geworden, dus langzamer dan de meeste mensen ben ik dan toch geïncarneerd, oftewel: netjes gekrompen totdat ik paste in mijn huid.

Een vertraagd aanpassingsproces, maar ik kan nog steeds niet omgaan met de mentaliteit alhier. Dat het ogenblik gaat voor het eeuwige, dat begrijp ik niet. En wat me echt frustreert: dat mensen zo ondankbaar zijn.

Natuurlijk, mensen bedanken elkaar. Ze bedanken hun ouders voor prettige genen, eventuele talenten en een geslaagde opvoeding, hun geliefde (in elk geval als hij of zij op het sterfbed ligt - eerder is mooi meegenomen), hun vrienden en zichzelf, maar er zijn toch ook een heleboel dingen die ‘dankbaar stemmen’ zonder dat je weet wie je moet bedanken?

Als God niet bestaat, dan is Hij uitgevonden door mensen met ongerichte, overvloedige dankbaarheid. Dankbaarheid die ergens heen moet, omdat dankbaarheid nu eenmaal een adressant vooronderstelt. Dat mensen niet ‘aan God’ willen vind ik niet zo erg, ik word alleen zo treurig van al die lieden die de dankbare grondstemming in zichzelf ontkennen en doen alsof het heel normaal is dat ze er zijn en niet niet zijn.

Je kunt de dichter bedanken voor het gedicht, maar wie moet je bedanken voor taal? Wie voor muziek? Wie voor liefde, voor schoonheid, voor erotiek, voor denken en fantasie? Voor leven? Gaat er niet iets heel wezenlijks dood in ons, als we de dankbaarheid weghonen of -redeneren omdat ze niet op de feiten gestoeld is en daarbij ook niet in dankbaarheid door iemand wordt

aanvaard? Kennelijk moet dankbaarheid hier beneden met dankbaarheid worden beloond en het lukte me niet aan die regel te wennen.

Hoeveel handen ik ook schudde, hoeveel complimenten ik ook gaf, ik hield altijd dankbaarheid over en wist niet wat er mee aan te vangen. Ik leefde slechts daar op waar ik een devote stemming aantrof. Waar het me lukte over mijn Herodes-schaduw heen te stappen; ik leefde slechts daar op, waar ik vrijwillig het hoofd kon buigen en mocht bidden. De keuken, de tuin, mijn speelkamer, de kleine wereld waren in het beste geval mijn kerk. Dat kon ik aan niemand uitleggen. Voor tranen van ontroering en Godsliefde bestaat geen kanaal; ik kon pas huilen wanneer ik wist dat er niemand keek. Bang voor de vraag 'Is er iets ergs met je aan de hand?'

Nee, nee, niets ergs, iets heerlijks en beangstigends tegelijkertijd. Ik werd samengeperst tot iets heel nietigs, en meteen was het alsof ik vol werd van iets dat me zo dierbaar was dat er geen woorden voor waren... Dan vertrok het licht weer, op snelle tovervoeten, en brandde ik van verlangen om nog een keer in die gloed te zijn. Heimwee, heimwee, en ik hield daarbij van de hele wereld, wilde dichtbij alle mensen zijn en ze zo graag troosten - omdat ik ook ineens alle droefheid op me voelde drukken, alle droefheid, van iedereen, als een blok beton op mijn borst... Ja zo was het: nadat die stralende, vernietigende, dwingende 'Bezorgdheid' even zo dicht bij me was geweest, merkte ik onmiddellijk het tegendeel ervan op.

Er leefde even niets méér dan de wens de wereld te doorstralen, te omhullen met wat er van die vluchtige ontmoeting resteerde.

Steeds opnieuw was het tussen God en mij liefde op het eerste gezicht. Ons huwelijk duurde hooguit een minuut, maar in die minuut kenden we elkaar beter dan echtelieden die tafel en bed al jaren delen. Precies die intense, vreemde vertrouwdheid was ondraaglijk. Ik was er niet op gebouwd, mijn lichaam verdroeg deze onversneden liefde niet. Fysieke pijn.

Pijn aan het menszijn, alsof dat een orgaan was dat om onnavolgbare redenen niet geschikt was voor het opslaan, verwerken en uitscheiden van Goddelijke genade. Pijn namens 'iedereen'; ik wist op die momenten heel zeker dat ik verbonden was met ieder afzonderlijk individu, met alle ongeborenen en met alle doden, en er alleen maar wilde zijn voor hen. Door mezelf weg te schenken zou de pijn ophouden. Of liever: omgezet worden in voor gewone mensen uit te houden, dankbare bezorgdheid voor de schepping en elkaar.

Maar hoe? Want ik, met al mijn ellendige trekjes en driftbuien en ijdelheid, leek niet op Jezus.

Was het niet arrogant te geloven dat ik de wereld zou kunnen troosten? Zaten mensen wel te wachten op troost? Zou het er niet de schijn van hebben dat ik mensen tegen heug en meug het geloof wilde opdringen? Wie dacht ik wel dat ik was?

Door schade en schande leerde ik dat andere kinderen noch deze ervaringen, noch het gevecht ermee kenden. Ze schopten me de kerk die ik van mijn omgeving had gemaakt hardvoetig uit en dan zeiden mijn ouders ook nog eens een keer dat ze gelijk hadden.

'Je moet niet altijd apart willen zijn, Désanne. Leer eerst maar eens fatsoenlijk buiten spelen, tikkertje, diefjemetverlos - daar heb jij meer aan dan aan die hoogdravende bezigheden.' Een heel goed advies aan iemand met de motoriek van een notoire dronkaard en de sociale vaardigheden van een hoogleraar formele logica. En ja, ik wilde inderdaad in te veel dingen apart zijn. Alleen die overdreven zware ervaringen had ik pertinent niet gewild, dat wist ik zeker.

Op mijn zevende schreef ik liturgietjes en hield 'misje'. Mijn vader en moeder zaten op mijn bed, moesten wat Oosterhuis-liederen zingen en luisteren naar het evangelie. Ze mochten een voorbede doen en ontvingen een stukje oud brood, eigenlijk bestemd voor de eendjes, bij wijze van hostie.

Het was van hun kant niet meer dan een soort gedoogbeleid, want naar het kinderkamp van de evangelicalen mocht ik niet en als de EO op televisie was, werd die bruut uitgezet. Bovendien moest ik in mijn eentje ter kerke: mijn ouders vonden de pastoor die om de dogma's geen doekjes wond te conservatief en gingen liever naar zo'n hippe rode kerk waar het brood alleen nog maar 'symbool' was. Niet voor het lichaam van Christus, maar voor 'samen delen'. Getverdemme. Dat generaties vóór mij met mini-altaartjes, -kelken, -kruisen, -belletjes, -wijwaterkwasten en gewaden in het kerkspel werden gestimuleerd ontdekte ik pas toen ik al wat ouder was. In het speelgoedmuseum in Deventer haalde ik mijn hart op aan met goudfolie en kralen ingelegde tabernakeltjes. Het was jammer dat die prachtige gebruiksvoorwerpen relikwieën moesten blijven. Daar dachten de meeste bezoekers anders over, maakte ik op uit hun spotlustig gesis. 'Wat vreselijk hè, allemaal bedoeld om roepingen op het spoor te komen. Die jongetjes werden gemanipuleerd waar ze bij stonden,' kwaakten sommige grote mensen tegen de doodstille vitrine. Ik vond mijn lot veel rampzaliger. Hád je een roeping, moest je overal je mond houden om niet gepest te worden. Dat was vroeger wel beter geregeld. Een vooroorlogs Rooms jongetje kon voor zijn verjaardag heel wat mooiers krijgen dan ik, die was opgescheept met een hoogst geavanceerde, onmenselijk harde pop.

In mijn puberteit heb ik les gehad van een paragnost die mij eindelijk oefeningen wilde geven tegen zuigende zelfmoordenaars die ik ‘over’ moest helpen, tegen het zien van aura's, tegen het overnemen van andermans pijnen en koortsen, tegen voorspellende dromen en tegen God, of althans tegen Diens plotselinge invallen. Hoe interessant het ook mocht staan, en hoe gerustgesteld ik me ook voelde toen ik andere normale mensen ontmoette die net als ik nachten wakker lagen om zelfdoders over de grens tussen hier en daar te praten, feit was dat ik liever niet ‘paranormaal’ wilde zijn en dat ben ik tot op de dag van vandaag ook niet meer.

Ik ben zelfs een verklaard tegenstander van alles wat riekt naar New Age. Toen mijn ouders zich op het Aquariuspad begaven, huppelde ik vrolijk achter ze aan. Alles wat ik tot dan toe geheim had gehouden - mijn tussentijdse visites aan de hemel, mijn kennis van eerdere levens, het ‘zien’ van ziektes en problemen bij andere mensen - kwam in de cursussen die ze volgden en in de boeken die ze lazen aan het licht. Opeens verstonden mijn vader en moeder me veel beter. Dat zou om te juichen zijn geweest, ware het niet dat ik in alle omstandigheden een kind bleef dat, helaas voor mij, opgevoed moest worden. In plaats van erkenning oogstte ik berispingen wanneer ik kritiek uitte op de zoveelste helderziende of pseudo-wijsgeer met wie mijn ouders in zee gingen.

‘Hoe weet jij nou dat die man geen goede intenties heeft? Hij heeft toch al heel veel mensen genezen? Zelfs mensen die niet in al die dingen geloven - zijn energie gaat door alles heen.’

‘Ik weet gewoon dat het op zijn manier niet mag.’

‘Waarom niet?’

‘Die mensen lijken wel beter, maar ze hebben het niet zelf gedaan.’

‘Hij heeft ze een flinke duw in de goede richting gegeven.’

‘Hij pikt eerst hun ik van ze af, en vult zijn patiënten dan met zijn eigen gedachten. Dat is precies hetzelfde als een lichaamsvreemd stofje in een zieke spuiten, zoals dat bij een gewone dokter gebeurt: het helpt wel, maar op de lange duur blijkt het alleen maar uitstel. Let maar op, die ziektes komen terug, misschien in een andere vorm, maar ze komen terug. Iedereen heeft recht op het overwinnen van zijn eigen problemen, op zijn eigen manier. En dat hij het steeds over Jezus heeft vind ik trouwens ook erg.’

‘Maar je gelooft zelf in Jezus.’

‘Precies daarom.’

‘?’

‘Die man denkt dat Jezus hem inspireert tot het doen van wonderen. Dat Jezus hier op aarde is geweest om ons te leren hoe we door middel van simpele handoplegging elke kwaal kapot krijgen. Dan heb je het niet begrepen volgens mij.’

‘Wat niet?’

‘Wat er tijdens de kruisdood is gebeurd.’

‘En wat is er dan tijdens de kruisdood gebeurd?’

Verdomme, dat kon ik niet uitleggen en dan vluchtte ik maar weer naar boven, om heel hard U2 te draaien. ‘I will follow,’ of zoiets. Daarbij dacht ik niet aan Jezus, maar aan popsterren en leuke jongens. Had ik de suikerzoete, roze *feel good movie* twintig maal teruggespoeld en afgespeeld, dan rolde het innerlijke celluloid zich als een grauwe slang op in mijn buik. Uit verveling masturbeerde ik; geen troost zo teleurstellend als het mechanische orgasme, maar ik vergat er tenminste even mijn vreemdelingenstatus door.

De sprekers met goeroe-trekjes, die mijn ouders inwijdden in de mysteriën van het bovenzintuiglijke, maakten soms grove fouten die waren terug te voeren op hun wil om de metafysische theorie maar te laten kloppen.

In mijn ogen gingen cursusleiders en ‘spirituele’ auteurs met mijn intiemste belevenissen aan de haal, maar een weerwoord had ik niet. Het irriteerde me dat leergrage volwassenen als mijn ouders werden volgepropt met beweringen over dingen die ze nog nooit zelf hadden ervaren, en het irriteerde mijn ouders dat ik me als betweter gedroeg terwijl ik toch niet met gefundeerde tegenargumenten voor de dag kon komen.

Zeker, op de New Age groeiboerderij werd ik geaccepteerd. Meer dan op school. Hier mocht ik iedereen omhelzen, masseren, kritiekloos ‘lief’ noemen - ik kon er mediteren tussen de tomaten in de kas, zingend de liefde verklaren aan de aardappels die ik rooide, direct bereidde en opat, uren genieten van de staccatobewegingen van de kippen en het zachte zoemen van de bijen. Ik danste er heilige tempeldansen en werd om de haverklap verliefd op mannen die weliswaar geitenwollen sokken droegen, maar toch stoere boeren bleken, zand onder de dikke nagels, spieren in een nat t-shirt, jaja, het opwindende zwijgen van de noeste werker achter zijn met pompoenen beladen kruiwagen. Mannenzweet en zurig vrouwenzweet werd afgespoeld in een Oisterwijks ven, iedereen naakt, wat prachtig - alleen dikke ik hield alles aan. Angst, preutsheid? Ook dat.

Toch denk ik met terugwerkende kracht dat het niet alleen schaamte was die me verhinderde uit de kleren te gaan. Mij zinde het gemak waarmee alles gebeurde niet, zoals ik tien jaar later bewust met de pil stopte omdat vrijages door de vanzelfsprekende bescherming te makkelijk *one night stands* werden. Een motivatie die de gynaecoloog maar niet begreep. Juist als je wisselende contacten had was het toch handig...? ‘Nee dokter, het is omgekeerd. Door die handigheid van de pil worden wisselende eh... vriendschappen te snel “contacten”, zoals u dat noemt.’ Op Godsbezoekjes was ik niet gebouwd, op eenvoudig verkrijgbare warmte en opwinding evenmin. Ik ben gebouwd op heimwee en op wachten.

De New Age is gevaarlijk democratisch. Iedere halve zool kan ‘meester’ worden of ‘therapeut’. Je schraapt wat Oosterse wijsheden bij elkaar, neemt ieder gevoel (behalve dat voor humor) serieus, frunnikt ongegeneerd aan iemands chakra's en roept dat je van een overleden familielid van je cliënt ‘doorkrijgt’ dat de tumor een restant is uit een eerder leven en heel goed te bestrijden valt met een huisdier en een dieet van rijst en biogarde, en klaar is Kees.

Cursisten stampen lesjes karmaleer in hun hoofd, leren anders naar films kijken en ontdekken in elke Hollywooddraak een mythe die hen helpt bij het ontleden van hun eigen queeste naar de graal of het innerlijke kind. Ze vernemen na tien jaar dagelijks op hun kop staan dat alles in het leven draait om vergeving en pochen tegen elkaar over hun succesjes op het gebied van zelfacceptatie en positief denken. Geen godsdienst laat in zo'n snel tempo robots van de lopende band rollen als de ongrijpbare New Age. Toegegeven, je *ziet* geen robots. Uit de aangeboden bouwpakketten stelt iedere lamlul zijn of haar eigen ‘spiritualiteit’ samen, zonder zich te bekommeren om de culturen waaruit is gejat, zonder de meesterdieven eens ernstig aan de tand te voelen; als mijn jasje maar niet lijkt op dat van mijn buurvrouw bij Reikiles is het goed, dan ben ik tenminste een ‘ik’ geworden.

Ja, een ‘ik’ worden, waarachtig, eerlijk en authentiek, daar gaat het bij de bevrijdingsleer om. Maar dat ik wordt wel gesommeerd ‘die westerse ratio los te laten’. Het moet op commando boosheid toelaten of geilheid of godweetwat voor onderdrukte emoties en zich uitspreken over de meest persoonlijke zaken ten overstaande van onbekende derden. Wie zich niet blootgeeft, zit ‘nog vast’.

Ook ik heb vaak te horen gekregen dat ik vast zat. Zit ik ook. Ik zit vast, niet aan het christendom of de kerk, maar aan Christus.

Herodes ben ik geweest. De Egyptische farao die Mozes en de zijnen uit het gastland verjoeg. Ik heb me verwant gevoeld aan Petrus, Pilatus, Judas en Thomas, aan de menigte die murmureerde in de woestijn, die ‘Kruisigt hem!’ riep, aan het volk dat ‘Wir haben es nicht gewusst!’ stamelde - ik voel me verbonden met leugenaars en lafaards, met verraders en ongelovigen, met sceptici en misdadige ideologen. Kortom, ik voel en weet me een mens, balancerende tussen dweepzucht en machtshonger en altijd weer bang voor andere mensen.

Tot diep in mijn puberteit wist ik zeker dat ik, als ik nou maar eenmaal volwassen was, openhartig zou kunnen zijn in de letterlijke betekenis van het woord. Maar een open hart is een gevaarlijk ding. Voor je het weet is het tot de nok toe gevuld met uitvreters en bloedzuigers. Vampiers bestaan - en het zijn verraderlijk gewone mensen, die er meestal niks aan kunnen doen dat ze

zich moeten voeden met andermans geloof in hen.

Te vaak heb ik me laten verlokken tot ‘christelijke’ uitspraken en handelingen, om daarna te moeten merken dat de ontvanger ervan zich niet tot meedansen liet noden en bleef staan waar hij of zij stond: rechtop in de feiten.

Wist ik niet van de vuile handen die het christendom had gemaakt? Zou ik kunnen bewijzen dat mijn godsliefde niet voortkwam uit een niet helemaal evenwichtige, gezonde psyche?

Zag ik niet dat de wereld slecht was, dat mensen altijd en overal gemene spelletjes met elkaar spelen, dat het noodlot volstrekt willekeurig toeslaat en dat een heleboel ellende absoluut zinloos is - ja, zag ik niet dat juist het geloof aan een bedoeling achter rampen en problemen kan leiden tot een meedogenloze ontkenning van 's mensens lijden?

Welles-nietesspelletjes zijn leuk, en ik heb me er vaak aan bezondigd, maar een heel persoonlijk geloof laat zich niet meedelen op defensieve toon. Wat in beweging is verhardt erdoor, de geest verstart - zei ik uit oprechte deelzucht heel voorzichtig ‘Dit ben ik,’ dan overhandigde ik degene die ik voor deelgenoot had aangezien altijd weer die harde, holle pop waaraan ik nooit een gram vreugde of troost heb beleefd.

Openhartig en goed zijn, ook jegens ‘de vijand’ is een nobel streven, maar superioriteitsgevoelens, uitputting en zelfbeklag liggen altijd op de loer - de duisternis heeft het niet begrepen. Maar begrijp ik de duisternis wel?

Aan het wandelen met Christus ontleen allang niks meer; de meeste tijd wandel ik met een dubbelganger die alle slechtheid die ik hardnekkig tracht te sublimeren, uitleeft in een duistere moord- en zelfmoordfantasieën.

Niet in de buitenwereld moet ik ‘mijn naaste liefhebben als mezelf’. Ik moet, daar ben ik van overtuigd geraakt, eerst die gevaarlijke naaste, die dubbelganger die ik ook ben liefhebben. Zonder oordeel, zonder antipathie of sympathie. Belangeloos.

De wonderdoener Christus is pas te begrijpen op Golgotha, in de laatste minuten voor zijn dood. Als Hij uitschreeuwt ‘Mijn God, Mijn God waarom hebt Gij mij verlaten?’ schreeuwt hij namens ons, gewone stervelingen zonder wereldreddende roeping. Banaal gesteld valt de Messias hier genadeloos door de mand.

Toch kan ik dit moment niet anders zien dan als het heiligste moment in de geschiedenis. Iemand die heeft bewezen werkelijk goddelijk te zijn (in woorden en daden die getuigen van zo'n enorme geestelijke vrijheid dat ze zowel de vigerende moraal als de natuurwetten aan hun laars kunnen lappen) ‘verlaagt’ zich tot een aardse reactie op de martelingen en vernederingen. Ook Hij wanhoopt, ook Hij handelt uit lijfsbehoud, ook Hij ontbeert vertrouwen.

Je zou kunnen zeggen dat mensen tot aan het Golgotha-mysterie toe dubbelgangers van God zijn geweest; de bovenwereld en het ondermaanse wisten van elkaars bestaan, spraken elkaar nu en dan, maar bleven vreemden voor elkaar. In het Oude Testament ontmoetten Abraham en Mozes en nog zoveel anderen God, en het ging altijd gepaard met vrees en beven van menselijke zijde, alsof de begunstigden niet waren gebouwd op het liefdesgeweld van God voor zijn volk. God en het volk gingen gelijk op, maar beiden verdroegen elkaar nooit volledig - het is in de Oudtestamentische verhalen steeds alsof God geen bal van 's mensen klachten en ontrouw en simpele materiële wensen snapt en dan weer in woede ontsteekt, het is steeds alsof mensen pas weer een beetje kalm kunnen ademhalen als God op veilige afstand blijft. (Jacob die met de engel worstelt, is echt een heel ander tafereel dan het beeld van de roomse heilige die zich voorstelt later met de engelen mee te zingen en om die droom te kunnen behouden de aarde, de schepping verzaakt.)

In de wanhoop van Christus komen de dubbelgangers nader tot elkaar, nee, worden even één. Uiteindelijk blaast de gekruisigde de laatste adem uit, maar ik betwijfel of de eenwording daarmee is opgeheven. Wat met die laatste ademtocht volgens mij op aarde achterblijft, is een vraag aan ons.

God heeft aan ons getoond dat hij tot in het diepste wezen mens kan zijn. Hij lijkt zich eindelijk van onze natuur bewust te zijn geworden; op Golgotha begrijpt en doorgrondt God Zijn schepping van binnenuit, en het is vermoedelijk ook alleen van binnenuit dat wij God kunnen kennen.

Christus de Verlosser. Wat of wie heeft Hij verlost, wie gaat Hij verlossen en vooral: waaruit of waarvan moeten we verlost worden? Ik wil de vragen niet laten rusten, maar denk dat ze alleen te beantwoorden zijn door ze om te keren.

Wíj konden niet omgaan met Christus en ik denk dat dat te maken had (en heeft) met onze angst voor vrijheid en verandering. Zou je voorbijgangers op straat vragen: ‘Lijkt het je niet aardig als ik het water in die fles in een mooie Bourgogne verander?’ - gewoon voor de grap, bij wijze van experiment, dan denk ik dat de meeste mensen niet eens met ja antwoorden, zelfs niet als ze zin hebben in goed glas wijn.

Mensen zijn geneigd meteen te roepen dat zoiets niet kan, of te vragen ‘Hoe wil je dat dan gaan doen?’ en anders denken ze wel dat je hen in de maling wilt nemen, ze een overtuiging wilt opdringen of dat er consequenties aan hun instemming verbonden zijn - bijvoorbeeld dat ze ergens lid van moeten worden, of moeten betalen. Het hoort bij mensen om het bestaande, hoe saai of vreselijk het ook is, eerder te vertrouwen en te verdedigen dan zich met het onmogelijke in te laten. En laten ze zich met het

onmogelijke in, dan gebeurt dat altijd op dogmatische wijze: ook van het ongrijpbare wordt wetenschap gemaakt, nota bene door mensen die zich verzetten tegen de verwetenschappelijking van de cultuur. Wat de bioloog een genetische erfenis noemt, noemt de spirituele grapjas ‘karma’, wat de psycholoog karakterstructuur noemt, noemt de astroloog ‘horoscoop’, wat de ethicus omschrijft als een aangeboren behoefte aan betekenisgeving, noemt de schouwer ‘de waarheid’, wat bij de kunsthistoricus of letterkundige verbeelding heet, wordt door de New Age therapeut omgedoopt tot ‘kennis van hogere werelden’, ‘intuïtie’ of ‘de stem van je goddelijke zelf.’ Evangelicalen en paragnosten, televisiedominees en sjamanistische healingsworkers, moderne heksen en Indiaase knuffelgodinnen, ze *lijken* zich te verzetten tegen de wil alles te verklaren - maar schamen zich er niet voor zelfs te verklaren waarom wij alles willen verklaren. Zo ver gaat de reguliere wetenschap in elk geval niet.

Me dunkt dat de behoefte voor alles een verklaring te vinden, een zin te geven, regels op te stellen, de toekomst te voorspellen en medemensen te beschouwen als onwetend want nog niet op de hoogte van de natuurwetenschappelijke dan wel ‘kosmische’ feiten, voortkomt uit de angst voor verlatenheid. Vrijheid wil iedereen, maar de ultieme vrijheid resulteert hoe dan ook in verlatenheid - dat weet een kind. Wie zich overal en altijd eerlijk uitspreekt, maakt geen vrienden. Wie de dingen anders waarneemt dan ze hem zijn voorgesteld weet niet of hij zijn zintuigen, de wereld of zijn medemensen nog langer mag vertrouwen. En wie van water wijn kan maken zal die kunst liever gauw verleren, zeker als hij zelf niet kan verklaren hoe hij dat geflikt heeft.

Wat is water? Onschuld.

Wat is wijn? Rottend druivenbloed, de geest van de vrucht die de geest van de drinker vluchtig maakt, in staat om het onmogelijke te bevatten als de fles de geest, kortstondig - als betrof het een wonder.

Veel van mijn oubollige paapse medemensen beschouwen het verhaal van de bruiloft in Kana als een aansporing om na een forumpje over ‘De rol van de kerk in de eenentwintigste eeuw’ meteen naar de tap te rennen, en nemen de woorden dus vooral zo letterlijk om er hun eigen zuiperij mee veilig te stellen.

Maar laat je het verhaal zelf als wijn op je inwerken, dan kun je er een vooraankondiging van Golgotha in horen. De onschuldige, zuivere, vrije, want niet aan aardse wetten gebonden Geest die Jezus bij zijn doop in de Jordaan tot ‘de Christus’ maakt, wordt aan het kruis veranderd in wijn. Als de gekruisigde de geest geeft, geeft hij die aan ons. Zoals de druiven hun alcohol aan de drank afstaan nadat hun suikers, hun levenssap over de versheid

heen is, zo legt de God die zich tot in zijn vezels met onze toestand heeft verbonden, de aan menselijke maat aangepaste, voor ons te verdragen goddelijkheid voor het eerst in mensenhanden.

Daarmee zijn we nog niet verlost.

Ik geloof niet in verlossing in passieve zin. Ik geloof dat ik zelf de verlosser moet worden. Mijn zoon heet Jesse, maar ik verwacht niet van hem dat hij mij of anderen bevrijdt. Ik geloof niet dat de naam Jezus Christus mij voor op de tong moet liggen, ik geloof niet dat iemand gebaat is bij een boodschap - dat mogen degenen zijn die van hun roes maar niet willen bekomen en denken dat geloven een sentimentele aangelegenheid is of agressief vertoon behoeft. Ik geloof niet dat je veel opschiet bij een onafgebroken inwendige discussie voorafgaand aan iedere handeling, zo van 'Wat zou een christen in dit en dat geval moeten doen?' en ik geloof al helemaal niet dat ik op de een of andere manier gelukkiger, completer, wijzer of moreler ben dan al mijn vrienden zonder geloof.

Aan mijn geloof heb ik tot nu toe weinig gehad en heb ik er wat aan, dan weegt zo'n genademomentje niet op tegen de eenzaamheid die nadreunt; hoe sterker ik het goddelijke *in* de wereld ervaar, hoe banger ik word; bang niet meer begrepen te worden door mijn geliefde, bang de taal als bondgenoot te verliezen, bang om geroepen te worden tot iets waarvan ik de afloop nog minder ken dan de afloop van mij als schrijfster, echtgenote, moeder, dochter van mijn ouders, bang voor het gebrek aan regels, feiten, verbanden en wetmatigheden.

Ik geloof dat ik zelf de verlosser moet worden, nee, kan zijn. De verlosser van Christus. Nadat ik jaren het lijdens- en paasverhaal op me in heb laten werken, zingend, huilend, biddend, dwepend, mezelf beschuldigend voor de moord van tweeduizend jaar geleden, prekend, schouderophalend en vervloekend, houd ik één enkele gedachte over: met zijn dood is Christus in de schepping gekomen, in mensen, in mij, en aan ons de vrijheid die Christusgeest te bevrijden.

Hoe?

Door juist in die angst te blijven voor verandering, voor vrijheid en verlatenheid. Meestal vlucht ik daaruit en wie niet?

Je ontmoet iemand en binnen de kortste keren meen je je een beeld van hem te hebben gevormd. Je peilt een blik en leidt daar uit af in wat voor stemming iemand is, je hoort een stem en weet waar hij vandaan komt, je vraagt naar zijn beroep, bekijkt zijn kleding, gaat razendsnel na wat hij van je moet en past je daarbij aan, geeft iets of geeft niets, past wat je geeft aan de ontvanger aan (tenminste dat geloof je) en uiteindelijk staat er iemand tegenover je die je zelf hebt gemaakt. Wat je kent en begrijpt, is veilig.

En de ander doet bovendien precies hetzelfde met jou, dus wat doet het ertoe? Toch geloof ik dat er een manier van waarnemen bestaat die wakker blijft voor het eigen manipuleren en het bange verklaren. Afgrijselijk langzaam kun je leren af te zien van het vluchten in oordelen, en moedwillig onwetend te blijven, met behoud van jezelf. Je zou het een heel milde vorm van offeren kunnen noemen; het offeren van je behoudzucht. Niet lijdend, niet willoos - maar daadkrachtig en vrijwillig. Op die ogenblikken dat je even zonder oordeel bent, onthult de ander zich. In de ontmoeting geeft zich iets prijs dat ontsnapt aan elke verklaring, maar dat verklaring *is*.

Of openbaring. 'Als er twee of drie in Mijn naam bijeen zijn, ben ik in hun midden,' zegt Jezus. Maar wij zijn altijd onder onze eigen naam bijeen.

In vrijheid de ogenschijnlijke vrijheid van de eigen naam verlaten, de gehechtheid aan woorden en zelf verworven oordelen ombrengen en niet teleurgesteld in slaap willen vallen op het moment dat Jezus Christus te menselijk wordt en om onze troost vraagt, dat is volgens mij Christus verlossen. Als een bezorgdheid, een dankbaarheid die iedereen ter beschikking staat.

Er komt een dag waarop ik per ongeluk van water wijn kan maken.

Er komt een dag waarop ik Christus tussen ons aanwezig kan stellen.

Er komt een dag waarop wij voor elkaar geen poppen meer zijn, maar mensen. Voor het eerst.

Er komt een dag waarop wij het aandurven de dode God in ons tot leven te wekken, te bevrijden uit de feiten, te verlossen uit de verklaringen. Er komt een dag waarop de succesvolle Herodes zich verenigt met zijn angstige dubbelganger en alsnog met hem op weg gaat naar het kind. Er komt een dag waarop Judas Maria heet en je het evangelie achterstevoren moet lezen: beginnend bij de zilverlingen en zelfmoord van de gierige verrader en eindigend met het magnificat.

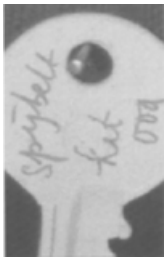
Dan springt de vrucht in onze schoot op... Maar het kan ook anders gaan.

Wachten op het onbekende is de grootste kunst.

Désanne van Brederode (1970) is schrijfster

Pieter de Nijs
Salto mortale
Over ‘verlossers’ in de beeldende kunst

Een van de meest hardnekkige mythen in onze cultuur is de mythe van ‘de verlosser’. Er zijn talloze verhalen geconstrueerd rondom verzonnen of historische figuren met uitzonderlijke gaven, met wonderbaarlijke krachten en met een mesmeriaanse aantrekkingskracht, die de gevestigde orde op z'n kop zetten en de autoriteiten tartten met onheilsverhalen of met utopistische boodschappen het volk aanzetten tot verandering, tot oproer of revolutie. Zo'n verlosser staat vaak opeens en uit eigen beweging op, soms wordt hij tot verlosser gebombardeerd, maar over het algemeen zijn de gevolgen voor de wereld die hij met zijn (on)heilsboodschappen bestookt hetzelfde. Een verlosser manifesteert zich vaak als redder, maar is veel vaker een onruststoker, en de onrust die hij veroorzaakt, heeft niet zelden noodlottige gevolgen - voor de verlosser zelf, voor zijn volgelingen, maar vaak ook voor hen aan wie die verlosser en zijn boodschap liefst voorbij was gegaan.



In literair opzicht is een verlosser een handig vertelvoertuig. Hij - van een ‘zij’ is niet vaak sprake - zorgt ervoor dat er beweging komt in een verhaal, dat er krachten in werking worden gezet die om tegenkrachten vragen, en zo ontrolt het verhaal zich als vanzelf. Een dergelijke constructie ligt aan menig *fantasy* of *sciencefiction*-verhaal ten grondslag. Of dat nu speelt op een vreemde planeet (Duin, de Planeet van de Apen), op een nog onontdekte, schijnbaar vergeten plek in de ons bekende wereld (Atlantis, Shangri-la), of ergens in een ver verleden of in de toekomst, het verhaalstramien is simpel: een vreemdeling ontdekt een nieuwe wereld, trekt de regels en normen die daar gelden in twijfel en voilà - Armageddon.

Een zeker arrogant egotisme is de ‘verlossers’ die dit soort destructie teweeg brengen niet vreemd. Neem de hoofdfiguur uit *The Timemachine* (1895). De verlosser in dit verhaal van H.G. Wells is een tijdreiziger uit 1900 die in de verre toekomst plompverloren een schijnbaar paradijselijke wereld binnenvalt en terechtkomt tussen in luchtige kledij gestoken en onbezorgd rondhuppelende en -lummelende jongeren, de Eloi. De tijdreiziger wordt verliefd op een Eloi-meisje en hij waant zich in de hemel, totdat hij ontdekt dat ook dit paradijs een hel kent. Onder het aardoppervlak huizen de Morlocks, die de machines bedienen die de Eloi in leven houden. In ruil daarvoor lokken ze óm de zoveel tijd enkele van de Eloi naar beneden om die vervolgens op te peuzelen. Natuurlijk is onze tijdreiziger verontwaardigd over de gruwelijke ordening van deze duale samenleving, zeker als hij bemerkt dat zijn geliefde een van de kandidaten is voor het volgende onder-

gronds banket. Voordat hij onverhoeds naar zijn eigen tijd terugflitst, vernietigt de tijdreiziger met het hem eigen gevoel van morele superioriteit de onderaardse wereld van de Morlocks - daarbij gemakzuchtig voorbijgaand aan het gegeven dat hij zodoende ook een einde maakt aan het paradijselijke bestaan van de Eloi.

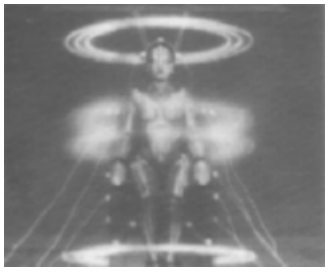
Zo'n duale wereld - met een boven- en een onderwereld - kom je in dit soort verhalen vaak tegen. Het is dan ook een handig model, aan de hand waarvan de auteur gemakkelijk de basistegenstellingen in een samenleving, van *haves* en *have-nots*, van bazen en knechten, van goed tegenover kwaad demonstreert. Een mooi voorbeeld van zo'n duale samenleving is te vinden in de film *Metropolis* (1927) van Fritz Lang. De naam van de film is tegelijk die van de futuristische stad, die wordt bestuurd door John Fredersen. Frederson houdt kantoor in een gigantische torenflat, die veel wegheeft van de toren van Babel. Ver daarbeneden huizen de arbeiders die als slaven de gigantische machines bedienen die de stad van licht en energie voorzien. Zoonlief Freder vermaakt zich in het begin van de film met luchtig geklede meisjes in een paradijselijke tuin, totdat hij het arbeidersmeisje Maria ontdekt, dat samen met enkele arbeiderskinderen tot in deze bovenwereld is doorgedrongen. Freder wordt stante pede verliefd op Maria. Wanneer hij haar zoekt in de benedenwereld raakt hij verzeild in een soort van religieuze bijeenkomst die wordt geleid door Maria. Zij houdt de arbeiders voor dat ze geduld moeten oefenen: eens zal een ‘middelaar’ opstaan die hen verlossing zal bieden. Ze ontdekt Freder tussen de arbeiders en herkent in hem deze verlosser. Frederson smeedt ondertussen een complot met de demonische uitvinder Rotwang. Rotwang heeft een robot gebouwd, die de taken van de arbeiders kan overnemen. Op aanstichten van Frederson geeft hij, om de arbeiders te misleiden, dit prototype het uiterlijk van Maria. Deze valse Maria ontpopt zich echter al snel als een anti-messias. Ze raakt *out of control* en hitst de arbeiders op rot het vernietigen van de machines - wat overigens de vernietiging van de onderaardse arbeidersstad tot gevolg heeft. De kinderen van de arbeiders dreigen om te komen, maar Maria en Freder weten hen uiteindelijk te redden. In een scène die sterk leunt op Hugo's *Klokkenluider van de Notre Dame* vechten Freder en Rotwang het uit op de daken van de kathedraal en dan volgt de slotscène, waarin Maria Freder toevoegt dat het zijn rol als middelaar is om de vrede te herstellen tussen Frederson en de arbeiders: ‘Het hart moet de verbinding zijn tussen hoofd en hand.’

Fritz Lang zijn naar aanleiding van *Metropolis* wel profetische gaven toegedicht. Niet vanwege die verlosserboodschap over de toekomstige verzoening tussen arbeid en kapitaal - want daar is het volledig mee misgelopen - maar vooral omdat hij in zijn film vooruit lijkt te wijzen naar wat de toekomst aan

gruwelen in petto heeft.

Metropolis (scène uit Fritz Lang, *Metropolis*)

De ‘valse Maria’ (uit Fritz Lang, *Metropolis)*

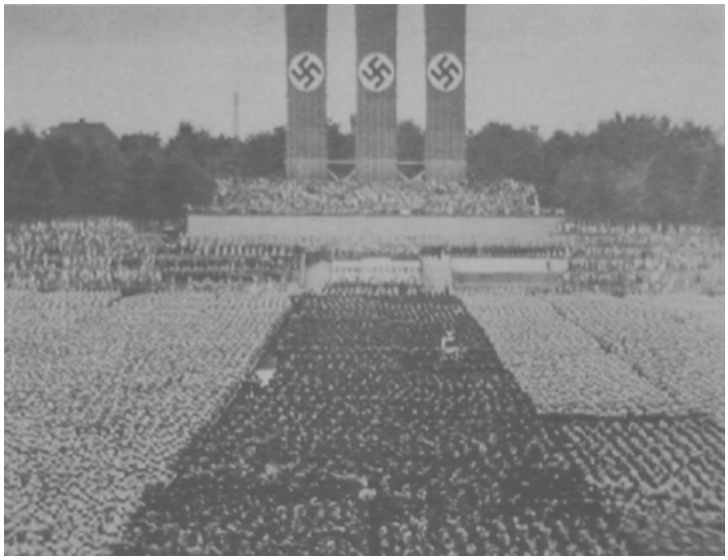


De robot (scène uit Fritz Lang, *Metropolis*)

Zijn ‘verlosser’ lijkt in maar weinig opzichten op degene die zich in het Duitsland van 1933 als zodanig opwerpt, hoewel... Ik zie waarschijnlijk spoken, maar wanneer Gustav Fröhlich, die acteur die Freder speelt, in wanhoop over het lot van Maria zijn handen wringt - een typische vorm van overacting uit de stomme filmperiode - brengt dat me toch de foto's in gedachten waarop de aankomende Führer zich oefent in de meest dramatische en expressionistische redenaarshouding. Nee, het is vooral het beeld van die arbeiders, die zich, uniform gekleed, bijna uitsluitend in groepen voortbewegen, in een mechanische tred, met hangend hoofd, alsof ze verdoofd zijn en van iedere individuele gedachte zijn beroofd. En wanneer ze dan eindelijk in opstand komen, veranderen ze in een even hersenloze, maar nu volstrekt ordeloze *mob* die dood en destructie verspreidt en daarbij alle (eigen)belang uit het oog verliest. Het is moeilijk om die arbeidersgroepen los te zien van die maar al te bekende beelden,

van gevangenen in concentratiekampen bijvoorbeeld, maar paradoxaal genoeg ook van ordelijk marcherende SA-, SS- en Wehrmachthordes. Langs manier om massascènes in beeld te brengen lijkt, samen met zijn expressionistisch gebruik van licht en donker, een voorbode van de manier van filmen van Leni Riefenstahl - bijvoorbeeld in haar meesterwerk *Triumph des Willens* (1934), dat de massale en tot in alle details geregisseerde aanhankelijkheidsbetuigingen aan Hitler op de zesde nationaal-socialistische partijbijeenkomst op het Zeppelinfeld in Neurenberg in beeld bracht. De futuristische architectuur uit de film doet sterk denken aan de megalomane ontwerpen van Albert Speer, Hitlers favoriete architect, tevens ontwerper van het Zeppelinterrein. Politiek correcte critici hebben Lang dan ook wel nazisympathieën voor de voeten geworpen, wat natuurlijk nergens op slaat - zij het dat scenarioschrijfster Thea von Harbou, die ook verantwoordelijk was voor het scenario van Langs nationale Germanenepos *Die Nibelungen*

(1924), zich enkele jaren later ontpopte als een fervent Hitleraanhangster. En toch zit er iets ongemakkelijks in die beelden van die arbeidersmassa, die zich aanvankelijk overlevert aan de luidop verkondigde fantasie over een komende middelaar van het arbeidersmeisje Maria, zich vervolgens door haar dubbelgangster binnen de kortste keren laat overhalen tot het vernietigen van de machines waaraan ze werken, om zich aan het einde van de film opnieuw willoos over te geven aan de, op aandrang van wederom de 'echte' Maria, door Freder tot stand gebrachte verzoening tussen hun baardige arbeidersleider en Freders vader, de bureaucraat Frederson.



Ontwerp van Albert Speer voor het Zeppelinveld

Maar de kracht van *Metropolis* steekt in andere dingen. De film raakt immers niet alleen aan voor die tijd bekende of veelbesproken situaties - de allesbepalende rol van de machine, de opkomst van de hoogbouwarchitectuur, het leven in de metropool, de scherpe scheiding tussen economische machthebbers en de arbeidersklasse met de daarbij behorende ongelijke verdeling van luxe en welvaart - maar ook aan een grote hoeveelheid archetypische beelden en situaties: beelden van verdrukking en verlossing, van vernietiging en van hoop op een nieuwe toekomst voor de mensheid.

Lang maakte zijn film in een periode waarin het idee van vernieuwing, van destructie van het bestaande en een constructie van een nieuwe orde, scher-

ing en inslag was. In literatuur en beeldende kunst van de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw volgt het ene manifest op het andere en al die manifesten beweren min of meer hetzelfde: dat het oude heeft afgedaan en dat het tijd wordt voor het nieuwe. Futuristen, dadaïsten, constructivisten - allen beweren dat zij ‘een nieuwe beelding’ hebben ontdekt en dat ze de wereld zullen verblijden met een nieuwe esthetiek, die het denken van de ‘nieuwe mens’ zal kleuren.

Het futuristisch manifest dat de Italiaanse dichter, toneelschrijver en publicist F.T. Marinetti in 1909 op de voorpagina van *Le Figaro* publiceerde, is in woorden nog het meest destructief:

1. Wij willen de liefde voor het gevaar bezingen, de vertrouwdheid met energie en roekeloosheid.
2. Moed, vermetelheid en rebellie zullen essentiële elementen zijn van onze poëzie.
3. Tot nu toe verheerlijkte de literatuur de peinzende onbeweeglijkheid, extase en slaap. Wij willen de agressieve beweging verheerlijken, de koortsachtige slapeloosheid, de snelle passen, de salto mortale, de oorvijg en de vuistslag.
4. Wij verklaren dat de grootsheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid: die van de snelheid. Een raceauto, zijn motorkap versierd met dikke buizen als slangen met explosieve adem... een ronkende auto die als hij rijdt op een mitrailleur lijkt, is mooier dan de *Nike van Samotrake*.
   [...]
10. Wij zullen de musea vernietigen, de bibliotheken, academies van elk soort, en strijden tegen moralisme, feminisme en tegen ieder soort opportunistische of vulgaire lafheid.
11. Wij zullen de grote menigten bezingen, in beweging gebracht door werk, genot of oproer, wij zullen de veelkleurige en veelstemmige vloedgolven bezingen van de revoluties in de moderne hoofdsteden; wij zullen de nachtelijk trillende gloed bezingen van arsenalen en werkplaatsen, in vlam gezet door felle elektrische manen, onverzadigbare stations, verslinders van rokende slangen, fabrieken, opgehangen aan de wolken met hun kringelende rookslierten, bruggen als gigantische gymnasten die over rivieren springen, glinsterend in de zon als blikkerende messen; avontuurlijke stoomschepen die de horizon aftasten, locomotieven met brede borst die op de rails stampen als met buizen bespannen paarden, en de glijdende vlucht der vliegtuigen waarvan de propeller als een vlag in de wind klappert, en lijkt te applaudisseren als een enthousiaste menigte.

In het Rusland van vóór de revolutie leefde het idee van vernieuwing al evenzeer. De componist en beeldend kunstenaar Michael Matjoesjin omschreef het nieuwe in de kunst in 1913 als volgt: ‘In de schilderkunst de verschuiving van vlakken en perspectieven, de introductie van nieuwe begrippen als welving, zwaarte, dynamiek van de kleur en dynamiek van de vorm. In de muziek een nieuwe harmonie, een nieuwe chromatiek, een nieuwe toonladder. De gelijktijdige beweging van vier volstrekt onafhankelijke stemmen (Reger, Schönberg). In de ontdekking van het woord en vervolgens in de ontdekking van het loslaten van de betekenis van het woord: het recht van het woord op zelfstandigheid, en van daaruit de schepping van nieuwe woorden.’

Het woord ‘nieuw’ stottert werkelijk door deze verklaring heen.

Kasimir Malevitsj, kostuumontwerpen voor *Overwinning op de zon*

Matjoesjin werkte in het jaar waarin hij dit schreef met de dichter Aleksander Kroetsjonitsj en de schilder Kasimir Malevitjs aan een futuristische opera, die omineus *Overwinning op de zon* was getiteld en die in 1913 tweemaal werd opgevoerd in het Lunapark in Petersburg. Kroetsjonitsj was verantwoordelijk voor het libretto en Malevitjs ontwierp de kostuums, de decors en de scenografie. *Overwinning op de zon* (in 1984 in een enscenering van Chaim Levano naar een vertaling van Marko Fondse en Peter Verstegen opgevoerd in het Amsterdamse Frascati) is een ‘antisprookje’ dat wordt bevolkt door ‘sterke mannen’, tijdreizigers, sportlui en piloten, allen gekleed in fantastische kubo-futuristische kostuums, en de tekst paart destructie van het bestaande aan een luidruchtig beleden geloof aan de constructie van het nieuwe. Het eerste ‘bedreef’ opent met een dialoog van twee ‘krachtmensen’ waarin de zon de wacht wordt aangezegd:

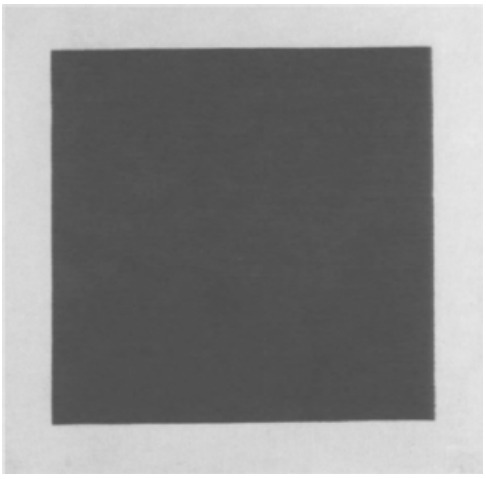
> Begin goed, alles goed!
> En het einde?
> Er zal geen einde zijn!
> Wij tarten het univers en dagen de hele wereld uit
> Wij zullen een bloedbad aanrichten met vogelverschrikkers.
> Zóveel bloed, zóveel sabels
> Zóveel lichamen, zóveel kanonnen
> Wij zullen de bergen laten wegzakken
> [...]
> Zon, je hebt hartstochten gebaard.
> Je hebt met ontstoken stralen geschroeid,

We zullen je boeien met een dek van stof
We zullen je klinken in een blok beton.

Het is een tirade die in het ‘vierde tafereel’ een antwoord krijgt wanneer de ‘zondragers’ opkomen:

> Wij hebben de zon er met wortel en tak uitgerukt
> En ze rook erg naar wiskunde en vettig.
> Hier is ze, kijk!
> We moeten een speciale feestdag instellen
> Wij zijn vrij,
> De zon is overwonnen...

De ambities van de Russische avant-garde kreeg in de beeldende kunst de meest bekende vertaling in de ‘suprematistische’ schilderijen van Kasimir Malevitsj. In de ontwikkeling daarvan speelde de opera uit 1913 een belangrijke rol: zo was het zwarte gordijn dat Malevitsj in de opera als decor gebruikte de voorloper van het befaamde *Zwarte vierkant* (1915). Malevitsj omschreef dat vierkant in een brief aan Matjoesjin als ‘de voorvader van de kubus en de bol’. Mogelijk werd hij bij de ontwikkeling van zijn ideeën over de suprematistische kunst beïnvloed door literatuur over het begrip ‘vierde dimensie’, vooral door populaire werken waarin men probeerde om dat begrip voor leken inzichtelijk te maken met behulp van denkbeeldige constructies als de ‘tesseract’ (een kubus die naar vier dimensies wordt ‘vertaald’), onder meer gebruikt door de mysticus Howard Hinton in diens *The Fourth Dimension* (1904), maar zijn inspanningen gingen het geometrisch niveau al snel te boven.



Kasimir Malevrtsj, *Zwart vierkant*

Malevitsj toonde zijn suprematistisch werk voor het eerst op de 0,10-tentoonstellling in Petersburg in 1915. Ter gelegenheid van deze tentoonstelling bracht hij een manifest uit dat duidelijk moest maken dat híj de eerste én enige ontdekker was van deze nieuwe schilderkunst. Dat manifest laat lezen dat Malevitsj er ook in woorden wel iets van kon:

> Ik ben getransformeerd tot het nulpunt van de vormen en heb mezelf opgevist uit de poel vol rommel van de Academische Kunst. [...] ik ben uit het niets tot creatie gekomen, dat wil zeggen tot het suprematisme, tot het nieuwe realisme in de schilderkunst - tot objectloze creatie. [...] Onze wereld van de kunst is nieuw geworden, objectloos, zuiver. [...] Ik zeg tegen iedereen: doe de liefde weg, doe de esthetiek weg, gooi de koffers van de wijsheid weg, want in de nieuwe cultuur is uw wijsheid belachelijk en waardeloos. Ik heb de knopen van de wijsheid ontward en het kleurbewustzijn bevrijd! [...] Ik heb het onmogelijke overwonnen en met mijn adem heb ik afgronden gemaakt. U zit in de netten van de horizon, als vissen! Wij, suprematisten, leggen de weg voor u open. Haast u. Want morgen zult u ons niet meer herkennen.

Malevitsj brak radicaal met de traditie van de kunst van representatie. In zijn ‘nieuwe kunst’ is iedere associatie met de voor het oog zichtbare werkelijkheid - object, landschap, portret - uitgebannen. Voor hem was het wezen van de kunst haar ‘objectloosheid’. De essentie van de kunst moest de uitdrukking zijn van de ‘sensatie’ ofwel ervaring van de werkelijkheid. En daar een ervaring niet in beelden valt uit te drukken, dus objectloos is, moest ook de schilderkunst objectloos zijn.

Deze sensatie (van dynamiek, van contrast, van ruimte) wordt gecreëerd door dat wat de schilderkunst eigen is: de objectloze kleurvlakken. Het *Zwarte vierkant* (1915) kan worden gezien als de eerste vorm van deze ‘objectloze sensatie’. Malevitsj zag dit schilderij als de ‘nul’ van de schilderkunst - vandaar dat hij kon stellen dat hij zichzelf had ‘getransformeerd in de nul van de vorm’ en dat hij ‘vanuit het niets tot creatie was gekomen’. Het zwarte vierkant verschijnt als eerste objectloze sensatie tegen het wit, dat niet de ‘achtergrond’ van het zwart vormt, maar dat de sensatie is van de ‘nonexistentie’ en van de oneindigheid.

Voor Malevitsj was het *Zwarte vierkant* geen product van koele berekening, maar een werkelijke ontdekking, een ware epifanie. Hij kon er een week lang niet van slapen, eten of drinken. Op de 0,10 tentoonstelling hing hij het doek op in de ‘mooie hoek’, de plaats waar Russen traditioneel hun icoon hangen. Daarmee maakte hij duidelijk dat zijn suprematistische kunst daadwerkelijk de drager zou worden van de nieuwe Russische cultuur.

De overeenkomst van Malevitsj' onderneming met die van Mondriaan en de Stijlgroep is evident. Het *Collectief Manifest van 'De Stijl'* uit 1918 begint met een vergelijkbare 'nulverklaring':

1. Er is een oud en een nieuw tijdsbewustzijn.
   Het oude richt zich op het individueele.
   Het nieuwe richt zich op het universeele.
   De strijd van het individueele tegen het universeele openbaart zich zoowel in den wereldkamp als in de kunst van onzen tijd.
2. De oorlog destructiveert de oude wereld met haar inhoud: de individueele overheersching op elk gebied.
3. De nieuwe kunst heeft naar voren gebracht hetgeen het nieuwe tijdsbewustzijn inhoudt: evenwichtige verhouding van het universeele en het individueele.
4. Het nieuwe tijdsbewustzijn staat gereed zich in alles, ook in het uiterlijke leven te realiseren.
   [...]

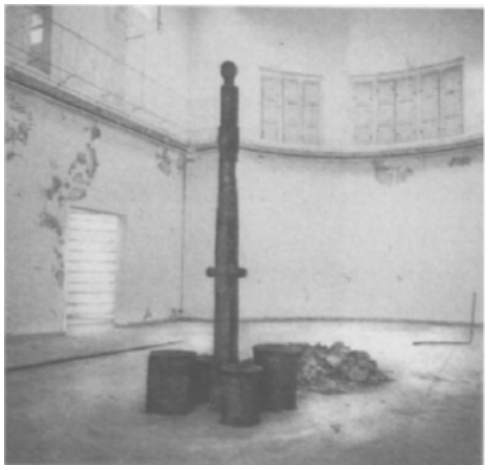
Hoewel hij zich nooit zo onbeschaamd als een uniek profeet heeft gemanifesteerd als Malevitsj, zou je Mondriaan toch ook een kunstenaar kunnen noemen met een profetische missie. Mondriaan was ervan overtuigd dat 'het spirituele' waarop hij in zijn kunst mikte niet adequaat in materiële vormen viel uit te drukken, maar zich alleen openbaarde in evenwichtige, van alle vorm en betekenis bevrijde verhoudingen. De kunst kan de harmonie die zich in het bestaande openbaart niet weergeven, maar is wel in staat de kijker bewust te maken van die harmonie door de consequente abstractie van de universele beeldingsmiddelen van de schilderkunst: lijn, kleur en vlak. De kijker moet in het schilderij die ene, telkens weer anders verschijnende verhouding ervaren van de vormelementen die uiteindelijk zelf als vorm oplossen en in het niets verdwijnen. De schilder kan zo in zijn werk de sluier oplichten die de ware harmonie van de bestaande werkelijkheid verhult.

Mondriaan zag zijn werk niet als een middel om mensen in een andere, utopische of hogere wereld te brengen. Wél suggereerde hij dat in zijn werk het universele evenwicht zich concretiseert in het dynamische evenwicht van reële elementen, zoals in het contrast tussen kleur en niet-kleur en vooral in de (rechthoekigheid) van de verhouding van de twee dimensies van het platte vlak, breedte en hoogte. Feitelijk zocht Mondriaan naar iets paradoxaals, namelijk naar 'dynamische beweging in evenwicht'. In zijn optiek was die evenwichtige verhouding alleen nog te zien in de 'kunst van de Nieuwe Beelding', maar in de toekomst zou de gehele maatschappij zo geordend zijn, op dat moment namelijk, wanneer op alle gebieden hetzelfde even-

wicht heerst als er in zijn schilderijen bestaat tussen de beeldelementen van het abstract-reële schilderij. ‘Dan zal de mens ook het paradijs op aarde hebben herwonnen.’

Hitler en zijn hordes hebben niet alleen aan de dromen over destructie van het bestaande van de historische avant-garde een afdoende einde gemaakt - sinds hun optreden ligt ook op het dromen over een nieuwe orde een verdachte smet. Wellicht speelde dat mee in de theorie die degene die de beeldende kunst in het verwoeste Duitsland letterlijk weer in beweging wist te brengen, Joseph Beuys, over de maatschappelijke rol van de beeldende kunst ontwikkelde. Beuys (1921-1986) bouwde als beeldend kunstenaar en docent aan de kunstacademie van Düsseldorf aan een theorie over de kunst als ‘sociale sculptuur’ - en bouwde tegelijk aan een eigen mythe.

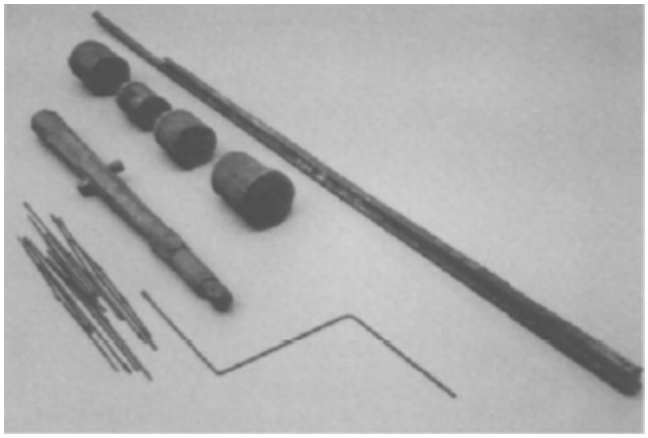
Beys groeide op in Kleef aan de Rijn. Het verhaal gaat dat hij als Stukapiloot of -boordschutter actief was aan het Russische front en dat hij bij gevechtsacties meermalen werd neergeschoten. Hij liep daarbij onder meer een dubbele schedelbasisfractuur op en gebroken armen, ribben en benen. Die schedelbasisfractuur zou verklaren waarom hij zich later altijd vertoonde met een vilthoed: onder zijn kaalgeschoren schedel verborg zich een plaat van metaal.



Joseph Beuys, *Strassenbahnhaltestelle* (Venetie)

Naar het verhaal wil, raakte Beuys na de oorlog onder meer door een afgebroken verloving in een psychische crisis. Hij kocht een grote houten kist, die hij van binnen met rubber en teer bekleedde, omdat hij het idee had opgevat om in die kist te stappen en ‘op te houden met bestaan’. Pas rond 1957 herstelde hij. Later beweerde hij dat deze fase fundamenteel was geweest voor de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap. Na deze fase van

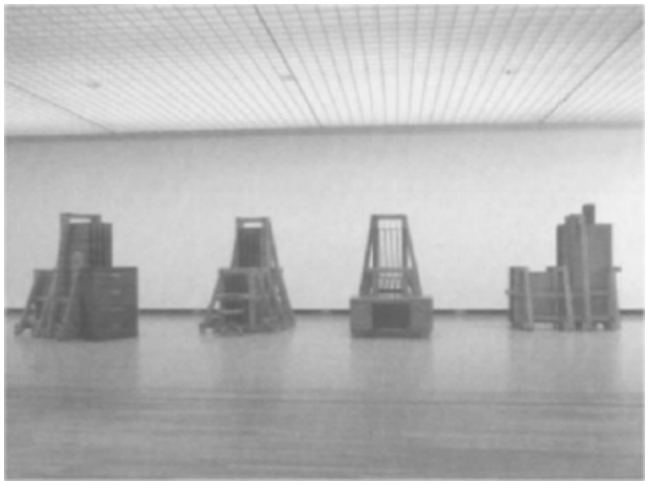
absterben leek het hem of hij begonnen was aan een nieuwe fase, aan een ‘reconstructie van het leven’, of ‘reanimatie van het zelf’. Vanaf dat moment zag Beuys de kunst als hét middel om het leven te veranderen en een persoonlijke én nationale wedergeboorte te bewerkstelligen. Voor zichzelf zag hij een rol weggelegd als een soort van sjamaan, die de gruwelen van het verleden zou uitbannen en de opgelopen wonden zou helen. Hij ontpopte zich als een vooraanstaand lid van de Fluxus-beweging, was een van de oprichters van de Deutsche Studentenpartei en stelde zich in 1979 kandidaat voor de Grünen in het Duitse parlement.



Joseph Beuys, *Strassenbahnhaltestelle*
(‘reconstructie’)

Voor de kunst van Beuys is de cyclus van constructie-deconstructie-reconstructie kenmerkend. *Strassenbahnhaltestelle* (*Tramhalte - monument voor de toekomst*), Beuys' inzending voor de Biënnale van Venetië uit 1976, is van die cyclus een goed voorbeeld. Beuys bouwde voor het onttakelde Duitse paviljoen in Venetië een ‘monument’ uit een verticaal opgestelde, in ijzer afgegoten kanonsloop, met daaromheen vier ijzeren vaten. Iets verderop doorsneed, min of meer verzonken in de vloer, een lange rail de ruimte. Drie en een halve meter boven de grond stak uit de loop van het kanon een gemodelleerd mensenhoofd. Als spiegelbeeld van deze moderne totempaal had Beuys een diep gat geboord in de vloer van het paviljoen - het gruis dat was vrijgekomen bij het verankeren van de kanonsloop en bij het boren van het gat had hij daarnaast op een hoop bijeengeveegd. Volgens zeggen van Beuys waren het kanon en de vaten afgietsels van oorlogstuig uit de zeventiende eeuw, terwijl het hoofd door hem zelf was geboetseerd en in de monding van het kanon gemonteerd. Het geheel bleek een pendant in de werkelijkheid te hebben: een oorlogsmonument dat in het midden van de zeventiende eeuw in Kleef was neergezet door Johan Maurits van Nassau-Siegen, ter nagedachtenis aan een veldslag waarbij enkele van zijn verwanten waren omgekomen. Dat monument bestond uit een rechtopstaande kanonsloop (een zogenaamde *Feldschlange*), afgesloten met een ronde kanonskogel waarop

een Cupidofiguurtje balanceerde. De betekenis van dit merkwaardige monument ligt waarschijnlijk in de tegenstelling tussen vrede en oorlog, over het algemeen gesymboliseerd in de goden Venus (hier: Cupido) en Mars. Merkwaardig is alleen dat hier het oorlogstuig in de plaats kwam van de god van de oorlog. Beuys kwam, naar hij zei, in zijn jeugd op weg naar school bijna iedere dag langs de tramhalte pal naast dit monument.



Joseph Beuys, *Grand*

Strassenbahnhaltestelle werd in 1977 aangekocht door het Kröller-Müllermuseum, dat het wilde opstellen zoals het was neergezet in Venetië. Beuys bepaalde als voorwaarde bij de aankoop echter dat de onderdelen van dit monument op een geheel andere wijze moest worden geïnstalleerd: plat op de vloer, naast elkaar en zonder enige plastische betrekking onderling of tot de ruimte eromheen. Hij noemde het 'monument' een beeld dat hij had *abgelegt*: een 'dode' constructie, die niettemin toch mogelijkheden in zich bergt om opnieuw gereconstrueerd te worden. Daarop wijst ook de door Beuys toegevoegde titel: *Monument voor de toekomst*.

Beuys was in de jaren zeventig allereerst een *performance-kunstenaar*. Veel performancekunstenaars gingen in de jaren tachtig over tot het maken van tastbaar ruimtelijk werk. Het valt niet uit te maken of Beuys die tendens volgde. Het is interessanter om Beuys als een *performer* te blijven zien. De meeste van zijn 'werken' zijn immers slechts de nonchalant achtergelaten resten van een *performance*. Opbouwen en afbreken hoort voor Beuys tot hetzelfde werkproces, zoals duidelijk wordt aan een van de andere Beuys-installaties in een Nederlandse verzameling. *Grond*, dat in het bezit is van het Rotterdamse Boymans-Van Beuningen, bestaat uit een serie van vier L-vormige constructies van houten balken waartussen grote koperen platen zijn geklemd. Dat ze geïnterpreteerd moeten worden als levensgrote metaforen voor batterijen - opslagplaatsen van arbeidsvermogen of energie - blijkt uit de meubels die tegen drie van de constructies zijn aangeschoven: een bureau, een bureaustoel en een archiefkast. En dat deze installatie, ondanks

z'n ‘stevige aanwezigheid’ toch als een metafoor - een ‘uitspraak’ - bedoeld is, en niet als een sculptuur, blijkt onder meer uit de zin ‘Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiss ab’, die met regelmatige tussenpozen klinkt uit een luidspreker die bovenop de vierde constructie is neergezet.

Bij Beuys staat de *sculpturalisering* van het werk (het benadrukken van het objectkarakter) tegenover de (historische) dynamiek van transformaties. Wat hij in zijn werk toont, is steevast het proces, eerder dan het resultaat: niets mag verstarren tot een afgesloten vorm, in iedere constructie is tegelijk het proces van deconstructie ingesloten. In het geval van de *Tramhalte* wijzen alle elementen op de combinatie van transport of beweging met stilstand: de halte, de rail, het kanon (dat een kogel door de lucht kan voeren) staan tegenover het statische idee van een onveranderbaar monument. Als een illustratie van de evolutie transformeert de ijzeren loop zich ook gaandeweg in een reptiel, om te eindigen in een mensenhoofd. Ook het werk zelf heeft na Venetië een transformatie ondergaan: het is van voltooid monument - constructie - omgezet naar een bouwpakket - deconstructie - waarna het in een nieuwe omgeving en constellatie een nieuwe betekenis krijgt -reconstructie.

Beuys maakte in zijn (vaak openbaar toegankelijke) ‘kunstlessen’ steevast onderscheid tussen sculptuur en dat wat hij als plastiek benoemde. De beeldhouwer bewerkt over het algemeen een vaste stof, zoals steen of hout. Plastiek is echter organischer: het is het verharde resultaat van processen die in eerste aanleg vloeibaar zijn. Plastiek berust op het organische proces van groeien en - uiteindelijk - stollen. Beuys werkte dan ook zelden met traditionele beeldhouwersmaterialen en veel vaker met organische stoffen, zoals vet of honing.

Zijn idee over de kunst als ‘sociale sculptuur’ is hierop gebaseerd. Om dat idee concreet te maken gebruikte Beuys graag de metafoor van de bijenkorf. Bijen - zo suggereerde hij - vormen samen een organische, ‘sociale’ maatschappij. In de bijenkorf heeft de individuele bij geen individuele functie - iedere bij fungeert als lichaamsdeel, in dienst van het geheel, zoals iedere cel in het menselijk lichaam fungeert als deel van een geheel. Doel van die organisch samenwerkende cellen is het op gang houden van de cyclus van het leven: bijen zetten stuifmeel uit bloesems om in honing, die dient als voeding voor nieuwe bijen. Beuys noemde dat proces van transformatie het produceren van ‘warmte’. In de bijenkorf is het warmteprincipe, dat chaotisch is, gekoppeld aan koude, ofwel aan de geometrie van de vorm, zoals die zich uitkristalliseert in de individuele cellen van de korf. Volgens Beuys moet de kunstenaar die twee principes met elkaar verenigen: het geometrische en gestructureerde moet samengaan met het chaotische en warme.

Wanneer je de metafoor van de bijenkorf overplant naar de menselijke samenleving, krijgt Beuys' idee over kunst als ‘sociale plastiek’ concreter vorm. Volgens Beuys zou ook de menselijke samenleving een perfect functionerend organisme moeten zijn, niet in de zin van een perfect functionerende staat, maar van een werkelijk humane, dat wil zeggen sociale én warme, maatschappij. Beuys koppelde het warmtebegrip dan ook steeds aan begrippen als broederschap en samenwerking. Uiteindelijk kwam hij zo tot de formulering van een ander kunstbegrip, dat betrekking heeft op iedereen en dus niet een zaak is van individuele kunstenaars: iedereen is een kunstenaar, in die betekenis dat iedereen meewerkt aan een proces van warmtevorming en transformatie.

Beuys is desondanks een goed voorbeeld van een kunstenaar die zichzelf messianistische proporties aanmeet. In zijn optiek is de kunstenaar een ‘motor’ voor veranderingen, een ‘sjamaan’, wiens activiteiten gericht zijn op het gezond maken van de maatschappij en op het vrijmaken van creatieve krachten. Steeds opnieuw ging hij daarom de discussie aan, en steeds opnieuw predikte hij dat de kunst een zaak van iedereen is - niet in de zin dat iedereen kunst moet maken, maar in de betekenis van kunst als middel tot verandering in de richting van ware sociale samenleving. Zijn leven valt te interpreteren als een twintigste-eeuwse kruisstatie, als de lijdensweg die de middelaar of verlosser moet doormaken om de wonden van de mensheid te helen en haar de weg te wijzen naar een nieuwe toekomst. Zelfs de stigmata - de oorlogswonden, de metalen schedelplaat - ontbreken niet. En passant droeg Beuys zelf het nodige bij aan het beeld van de kunstenaar als verlosser dat de media van hem verspreidden. Het materiaal dat hij bij zijn performances gebruikte, krijgt een mythische bijklank door de verhalen die hij daarover vertelde. Het vet, de schapenwol, het vilt, het zijn stuk voor stuk middelen om warmte vast te houden of te genereren, de warmte die Beuys in zijn jeugd zou hebben gemist - Beuys had een moeizame, kille relatie met zijn vader en hij groeide op in de crisistijd die Duitsland in de jaren twintig zo hard trof - of die hem zou hebben gered toen hij met zijn Stuka boven de Krim was neergestort. Beuys verkondigde namelijk graag dat de Tartaarse nomaden die hem meer dood dan levend uit het vliegtuigwrak hadden gered hem met behulp van vet en vilt acht dagen warm zouden hebben gehouden tijdens hun tocht richting hospitaal.

Waarschijnlijk is er niemand die zoveel moeite heeft gedaan om de kunst ‘te redden’ van de postmoderne twijfel als Beuys. Het is daarom dubbel ironisch dat ook hij, net als veel andere *personalities* wier leven vooral door de moderne massamedia tot mythische proporties is opgeblazen - Jacky

Kennedy, Marilyn Monroe, Cassius Clay, Elvis Presley - niet ontkwam aan portrettering door een andere legendarische twintigste-eeuwse kunstenaar. In 1980 maakte Andy Warhol een zeefdruk van Beuys - mét eeuwige vilthoed. Warhol is in ongeveer alles het tegendeel van Beuys. ‘Bij Beuys blijft de kunst een verlangen naar de kunst, naar haar vermogen tot synthese: het kreëren van een nieuwe planeet die haar waarborg vindt in “de mythe”, “de kreatieve oorspronkelijkheid” en “de direkte demokratie”, opdat alles op organische wijze met elkaar verknoopt blijft,’ aldus Frank Reijnders in zijn *Metamorfose van de barok* (1991). Bij Warhol niets van dit alles. Waar Beuys' ondernemen omschreven kan worden als een mythische zoektocht naar de warmte van het leven, als een poging tot reanimatie of bevrijding van het creatief potentieel van een herboren mensheid, daar valt Warhols kunst als niets meer te zien dan als de ultieme relativering van de betekenis van de kunst in het tijdperk van de postmoderniteit.

Andy Warhol, *portret van Joseph Beuys*

Warhol heeft de kunst haar ultieme ‘bevrijding’ bezorgd, namelijk de bevrijding van betekenis. Bij hem wordt alles aan alles gelijk, diepte is oppervlakte, binnen is buiten, buiten is binnen. Warhol zag de Amerikaanse maatschappij als een wereld van readymades, een wereld waarin keuze geen zinvolle actie is: ‘Alle Cokes zijn hetzelfde, en alle Cokes zijn goed,’ suggereerde hij, en: ‘Er zal een dag komen waarop het beeld samen met de naam die het draagt z'n identiteit zal kwijtraken.’ In Warhols *silkscreens* verdwijnt in ieder geval ieder onderscheid - tussen waar en vals, tussen schijn en werkelijkheid. Of het nu gaat om een portret van een beroemdheid, om een afbeelding van een soepblik of een colaflesje, om een afbeelding van een *carcrash* of een zelfmoord: de oppervlakkige verschijning van het beeld absorbeert onmiddellijk alle mogelijke diepte. Warhol selecteert zijn beelden uit de massamedia, hij bootst ze precies na, met als effect dat ze - in de kunst - verschijnen als dat wat ze werkelijk zijn, namelijk ‘pure beelden’, van iedere (andere) betekenis ‘bevrijd’.

Tegelijk creëerde Warhol zijn eigen mythe. Hij omgaf zich tijdens zijn carrière in toenemende mate met een keur aan mediapersoonlijkheden, van popmuzikanten tot en met *filmcelebrities*, en hij gaf zijn leven vorm zoals een reclamemaker dat doet met het product dat hij aan de man moet brengen. Warhol demonstreerde daarin de allesbepalende rol van de media in het creëren van ‘betekenis’: het beeld bezit zelf geen enkele betekenis - het spreekt slechts uit wat mensen erin willen zien.

‘Als je iets wilt weten over Andy Warhol, kijk dan naar de oppervlakte van zijn schilderijen en films en mij, en daar ben ik dan. Er zit niets achter’, zei Warhol eens. In zekere zin heeft Warhol de kunst inderdaad verlost - van haar tobbend zoeken

naar haar plaats in de postmoderne wereld, van de vraag naar onderscheid - tussen ‘hoog’ en ‘laag’, ‘kunst’ en ‘kitsch’, ‘echt’ en

‘onecht’, ‘mooi’ en ‘niet-mooi’. ‘All is pretty,’ zei Warhol, en hij zet Beuys' slogan ‘iedereen is een kunstenaar’ subtiel om in waar het feitelijk om draait: ‘iedereen is een ster’. Tegelijk betekende dat ook de ultieme vernietiging van wat kunst tot dan toe was geweest.

In een wereld waarin iedereen een kunstenaar is, en een ster, waarin alles mooi is - in zo'n wereld zijn geen verlossers nodig. In zo'n wereld realiseert iedereen zijn eigen droom - zo'n wereld is de ultieme utopie, daarin bestaan geen tegenstellingen, omdat er geen verschillen bestaan en omdat alles aan alles en iedereen aan iedereen gelijk is. Warhol verschijnt in die optiek als de ultieme verlosser - een verlosser die werkelijk geen discipel van het kaliber Jeff Koons van node heeft. In deze wereld krijgt iedereen de kans op zijn eigen vijftien minuten glorie.

Zeker is dat de beeldende kunst ná Warhol door een verontrustende hoeveelheid puur ‘persoonlijke kunst’ is overspoeld. Kunstenaars blikten hun eigen excrementen in (Manzoni), stelden zichzelf als kunstwerk ten toon (Gilbert en George), fotografeerden zichzelf in de meest extreme travestieën (Cindy Sherman) of verklaarden hun eigen lichaam tot het ‘doek’ waarop de kunstenaar zijn kunsten kon loslaten (de Franse kunstenares Orlan, die haar gezicht meermalen middels plastische chirurgie liet aanpassen aan ‘eeuwige schoonheidsidealen’. Het meest extreme voorbeeld van deze trend is het werk van een van de zogenaamde Young British Artists (YBA's), Tracy Emin. Emin hakte in 1992 haar eigen schilderijen in mootjes omdat ze haar leven interessanter vond dan haar kunst. In musea begon ze ‘zichzelf’ te exposeren: haar babykleertjes, haar beddensprei, haar dagboeken en een tent waarin ze de namen had geplakt van iedereen met wie ze ooit had geslapen. Voor de Turner Prize-competitie in 1999 stuurde ze haar beslapen en onopgemaakte bed in, met daarnaast lege wodkaflessen, sigarettenpakjes, gebruikte condooms en tissues, tampons, slipjes, medicijnen en nog zo wat, dat gezamenlijk, zo verduidelijkte de kunstenares, als ‘een zelfportret’ gezien kon worden. Het is de vraag of dit soort ‘kunst’ ooit een transcendente waarde zal worden toegekend.

Andy Warhol, *Campbell Soup Can*

Toch is het fenomeen verlosser niet geheel uitgestorven. Op een geheel ander terrein, namelijk de recente politiek blijkt met de fortuinlijke opkomst van de politieke mediaster tenminste dat het geloof in een verlosser nog niet is verdwenen. Daar is de mythe van Hem die bereid is tot actie om ieders leven een beslissende keer in de goede richting te geven, nog springlevend. Maar het is goed mogelijk dat zo'n grote sprong voorwaarts een salto mortale zal blijken te zijn.

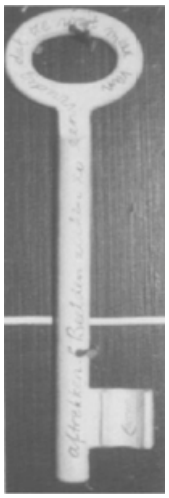
Pieter de Nijs (1953) is neerlandicus en kunsthistoricus en eindredacteur van BZZLLETIN

Marrie Lemmens
Lusitaanse verlossers

En deze heilsleer zal aarde en hemel opschepen met een verveling waarvoor geen woorden te vinden zijn - Eça de Queiroz
Mensen, vergeeft het Hem, want Hij weet niet wat Hij heeft gedaan - José Saramago

I

Toen Eça de Queiroz in 1887 zijn net in boekvorm verschenen feuilletonroman *De relikwie*[1] inzond om mee te dingen naar een prijs van de Portugese Academie van Wetenschappen, leverde hem dat niet de verhoopte lauweren en bankbriefjes op, maar verontwaardigde aantijgingen van godslaster en liederlijkheid. Het leek of de hele gegoede burgerij, die hij zo vaak te kijken had gezet in zijn boeken, eindelijk een stok had gevonden om de lastpost voorgoed het zwijgen op te leggen. De naturalist en realist, de ontleder van de Lusitaanse ziel en zedelijkheid, de even zwierige als lachgrage chroniqueur van het leven in Lissabon en provincie was net een stap te ver gegaan: hij had de spot gedreven met de spil van het heilige geloof, de Messias. Althans, zo heette het in de vlammende protesten die opklonken. Wat men niet zag, of liever, niet wilde zien, was dat Eça het lijdensverhaal slechts gebruikte om met vlijmscherpe pen en uitbundige ironie de hypocriete wereld van godsdienstwaan en extatische vroomheid aan de kaak te stellen, de wereld van klopjes, kwezels en pilaarbijters, van volgevreten religieuzen die zich achter een wierookgordijn te buiten gingen aan schranspartijen en genietingen des vlezes, van politici die zich achter hogere idealen verscholen voor het plegen van hun aardse bedrog.



De relikwie vertelt het verhaal van Teodorico, een laffe losbol die vlast op de erfenis van zijn extreem vrome tante, door wie hij na de dood van zijn ouders in huis is opgenomen en bij wie hij na zijn studie in Coimbra opnieuw is ingetrokken. Om het enorme familiekapitaal te verwerven en daardoor gevrijwaard te blijven van werk en inspanning, gedraagt hij zich welhaast nog kwezelachtiger dan zij en haar kleine

1. Eça de Queiroz, *De relikwie*, vertaling Adri Boon, nawoord J. Rentes de Carvalho. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989.

schare intimi van zwartrokken en dorknopers. Op zeker ogenblik stelt hij haar voor als haar vertegenwoordiger het Heilige Land te bezoeken en een relikwie voor haar en haar zielenheil mee te brengen. Teodorico vertrekt eerst naar Egypte, waar hij gezelschap krijgt van de Duitse geleerde Topsius, een van de vele onvergetelijke personages die Eça de Queiroz heeft geschapen, voor de huidige lezer een soort mix van Meester Prikkebeen en Canetti's sinoloog professor

Kien. Samen reizen ze verder naar Palestina en daar flitsen ze, in wat een lange droom van Teodorico lijkt, terug naar het begin van onze jaartelling, naar de dagen van berechting, dood en verrijzenis van Christus. De beschrijving die volgt sluit aan bij het beeld dat de Franse taal- en oudheidsvorser Ernest Renan van de Messias geeft in zijn vermaarde *La vie de Jésus* uit 1863. Door de plaatsen van het Nieuwe Testament te bezoeken en archeologisch onderzoek te doen, wekt hij een historische Jezus tot leven, een door God gezondene die in eerste instantie *mens* is - een zienswijze die inmiddels gemeengoed is geworden, gelet op het vele neo-roomse gezwatel waarin 'de mens Jezus' dichter bij 'de mens die wij zelf zijn' wordt gebracht. De werkelijkheid van Palestina, zo schrijft Renan, openbaarde zich aan hem 'als een vijfde evangelie'.

Eça parafraseert die werkelijkheid en brengt de huichelarij van zijn geliefde en gehate Lissabon over naar het antieke Jeruzalem met zijn farizeeërs, priesters en schriftgeleerden, zijn halve en hele revolutionairen die het Romeinse juk willen afschudden, zijn slippendragers en zijn arme donders, die in het jaar nul even arm waren en evenzeer bedonderd werden als aan het eind van de negentiende eeuw. En Eça zou Eça niet zijn als hij Jezus niet voornamelijk zou laten zien door de bril van alle toenmalige kwezels en fantasten. Hij volgt ook niet het hele Nieuwe Testament. Voor hem volstaat het lijdensverhaal, omdat daar de kwintessens ligt, de basis van het gebouw dat in de jaren daarna werd opgericht en dat luistert naar de naam Kerk.

> Met een waas van bittere tranen voor mijn ogen daalde ik, struikelend over de stenen, aan de zijde van de geestrijke criticus [bedoeld is Topsius, HL] de berg des offerdoods af. En het werd mij mistroostig te moede, toen ik dacht aan al die kruisen die de reactionaire vetharige in het vooruitzicht had gesteld. Want, o ellendig bestaan, zo zou het inderdaad gaan, ja! Van nu af aan tot in de eeuwigheid zouden in de gloed van brandstapels, in de kilte van onderaardse kerkers of onder aan het trapje van het schavot steeds opnieuw die Priesters, Edelen, Magistraten, Soldaten, Geleerden en Marktkooplui samenklitten, om op een heuveltop onder snerend hoongelach de Rechtvaardige, afschijnsel van de heerlijkheid Zijns Vaders, Hij die de vergeestelijkte godsverering, of, van menslievendheid vervuld, het rijk der gelijkheid verkondigde, wreedzuchtig de dood in te drijven!

Teodorico keert terug uit zijn droom en begeeft zich naar huis met de authentieke doornenkroon als relikwie voor zijn tante. Helaas gooit hij het pakje met dat kostbare kleinood per ongeluk weg als hij zich wil ontdoen van een identiek pakje waarin hij het kanten lijfje van een Engelse geliefde

uit Alexandrië bewaart als eigen relikwie. Wanneer de vrome dame dat bewijs van losbandig gedrag onder ogen krijgt, zet ze hem op straat en schrapt ze hem uit haar testament. Weg rijkdom, weg luizenleventje. Wel leidt het tot het inzicht dat hij geen Jezussen, geen Messiassen, geen Verlossers en al helemaal geen aanhangers en vereerders van dezelfden moet volgen, maar slechts zijn eigen geweten. Vrijdenker Eça haalt een dikke streep, niet alleen door een verdorven en verderfelijk instituut, maar ook door de werkelijkheidswaarde van de mythe waarop dat is gebaseerd. Geen Heiland maar gezond verstand.[2.]

II

Een eeuw later ziet een andere Portugese vrijdenker, José Saramago, in een kiosk in Sevilla zijn vijfde evangelie: een tijdschrift dat de naam *Het evangelie volgens Jezus Christus* draagt. Hij werkt deze luchtspiegeling uit tot een lijvige roman en krijgt na het verschijnen ervan de clerus en een deel van de politieke wereld over zich heen. Wanneer het boek wordt gekozen als de Portugese inzending voor de (inmiddels ter ziele gegane) Europese Aristeionprijs, spreekt de staatssecretaris van cultuur zijn veto uit. Met als gevolg dat er een rel uitbreekt en Saramago woedend uit Portugal vertrekt: hij verhuist met zijn Spaanse vrouw Pilar del Rio naar Lanzarote. Pas de Nobelprijs, enkele jaren later, vermag beide partijen weer enigszins met elkaar te verzoenen.

Wat drijft een communist ertoe een eigen versie van het evangelie te schrijven? En zich inhoudelijk, filosofisch, bezig te houden met het Messiasgegeven? Inhoudelijk ja, want terwijl het Evangelie voor Eça slechts dient als handvat om hypocrisie en bedrog aan de schandpaal te nagelen, waarbij hij *en passant* met de bezem van de ratio het godsgeloof als huisvuil in een hoekje veegt, plaatst Saramago het geloof juist op het niveau van de ratio. Of liever, hij gaat de godsdienst te lijf met rationele argumenten. Met als resultaat een roman die in zijn sprankelende logica behalve uitermate boeiend zowel naïef als vilein te noemen is.

Net als Renan en Eça de Queiroz voor hem, wekt Saramago een historische Jezus tot leven, een mens van vlees en bloed. Tekenend daarvoor is het feit dat het zwaartepunt hier niet ligt op het lijden en de dood van Christus, maar op zijn verborgen leven en op de omgeving waarin hij opgroeit. ‘Van aardse zaken wordt de enig mogelijke geschiedenis gemaakt,’ luidt het in het begin van het boek en dat lijkt een beginselverklaring en een waarschuwing aan de lezer: pas op, we zullen ons wel gaan bezighouden met geloofskwesties en mythen en metafysica, maar het scharnierpunt is en blijft de mens in zijn aardse bestaan. Aan die mens in zijn sociale context zal uiteindelijk alles

2. José Saramago, *Het evangelie volgens Jezus Christus*, vertaling Harrie Lemmens, Amsterdam, Meulenhoff, 1990.

worden gerelateerd. En ook Jezus Christus is zo'n mens, hoe fantastisch of surrealistisch zijn verwekking ook is.

Dat het fantastische Saramago geenszins vreemd is, heeft hij dan al laten zien in de roman *Memoriaal van het klooster*, waar hij een door een pater jezuïet ontworpen ballon door de lucht laat vliegen en de zieneres Blimunda het vermogen schenkt *in* de mens te kijken Iets dergelijks deed hij vijf jaar later in *Het jaar van de dood van Ricardo Reis*, waarin hij een heteroniem van Fernando Pessoa een werkelijk bestaan verleende en Pessoa zelf na zijn dood door Lissabon liet dwalen. In het *Evangelie volgens Jezus Christus* is dat fantastische element een zwarte kom waarin de engel Gabriël na het brengen van de Blijde Boodschap, vermomd als bedelaar, lichtgevende aarde legt. Later wordt deze kom door Maria aan Jezus gegeven en bij diens dood staat ze onder aan het kruis en vangt ze zijn bloed op.

Saramago verhaalt over het harde leven in een dorp in Palestina, over de armoe, de strijd om het bestaan, de soberheid en eenvoud van de bewoners. Over de guerrilla die het joodse volk voert tegen de Romeinse overheerser, als een soort omgekeerde intifada. Over gelovigheid en sociale banden. Binnen die omstandigheden wordt Maria, een kind nog, als vrouw aan Jozef gegeven, een vlijtige en godvrezende timmerman, die zich met de thorateksten in de mond gelaten schikt onder de vreemde macht. Hij houdt zich afzijdig van de bevrijdingsstrijd en wanneer de bezetter een volkstelling organiseert, begeeft hij zich zonder te morren met zijn hoogzwangere vrouw - de twijfel of ze zwanger is van de mysterieuze bedelaar, in Jozefs ogen een gezant van de Verleider, of van hemzelf, vreet aan de toch al tobberig ingestelde schrijnwerker - op weg naar Bethlehem. De tocht is lang en zwaar, en de gesprekken over waarheid en geloof, twijfels en zekerheden zijn talrijk, als een prelude op de latere essentiële steekspelen en disputen (‘woorden betekenen niet altijd hetzelfde, je moet luisteren naar wat bedoeld wordt’).

Na Jezus' geboorte zoekt en vindt Jozef werk bij de bouw van de tempel. Wanneer hij op zekere dag tijdens de schaft wat rond kuiert, vangt hij toevallig van een paar soldaten op dat alle pasgeboren kinderen van het mannelijk geslacht in Bethlehem die nacht zullen worden vermoord op last van koning Herodes, en hij rent als een wildeman naar huis om vrouw en kind te redden. Net zoals dit voorval van groot belang is in het Mateüs-evangelie (de andere drie evangelisten maken er overigens niet eens melding van!), is het ook cruciaal in Saramago's versie, maar wel op een volstrekt andere manier. Het accent verschuift van Jezus, wiens uitverkorenheid op deze wrede manier wordt aangetoond, naar de arme Jozef die, zo stelt Saramago, door te vluchten een niet te delgen schuld op zich laadt en daarmee zíjn doodvonnis tekent. Waarom waarschuwt hij de andere ouders niet? Waarom sluit hij zich op in bekrompen eigenbelang? Vanaf dit moment zal Jozefs geweten

blijven knagen. De dood van de onnozele kinderen drukt als een loodzware, ondraaglijke last op hem, tot hij ten slotte verlost wordt door zijn eigen dood. Gekruisigd door de Romeinen als revolutionair, hij die allesbehalve opstandig is.

De schuld van zijn aardse vader, de eerste pijler van Saramago's logische bouwwerk, vergezelt Jezus wanneer hij als twaalfjarige naar Jeruzalem gaat om de tempel te bezoeken en daar in discussie treedt met een schriftgeleerde:

> Schuld is een wolf die de zoon opvreet nadat hij de vader heeft verslonden, Die wolf waar u het over hebt, heeft mijn vader al opgegeten, Dan hoeft hij alleen jou nog te verslinden, En u, bent u opgegeten of verslonden, Niet alleen opgegeten en verslonden, maar ook uitgekotst.

Als hij later de grot waar hij geboren is bezoekt, worstelt hij met die overgeërfde schuld:

> Hier ben ik geboren, dacht hij, in die kribbe heb ik geslapen, op deze steen waar ik zit hebben mijn vader en moeder gezeten, hier hielden we ons verborgen toen de soldaten van Herodes in het dorp de kinderen aan het vermoorden waren, nooit ofte nimmer zal ik de levensschreeuw kunnen horen die ik gaf toen ik geboren werd, en evenmin hoor ik de doodsschreeuw van de kinderen en de ouders die hen zagen sterven, niets zal de stilte in deze grot verbreken, waar een begin en een einde zijn samengekomen, ouders boeten voor de schuld die ze hebben gehad, kinderen voor de schuld die ze zullen hebben, zo werd mij uitgelegd in de Tempel, maar als het leven een vonnis is en de dood een straf, dan was er nooit onschuldiger volk op de wereld dan dat van Bethlehem, de kinderen die zonder schuld stierven en de ouders die die schuld niet hadden gehad, en zal er ook nooit schuldiger volk zijn geweest dan mijn vader, die zweeg toen hij had moeten spreken, en ik hier nu, die in leven bleef om de misdaad te leren kennen die hem in leven hield, al zou ik geen enkele andere schuld krijgen, dan nog zou ik aan deze ten onder gaan.

Hij ontmoet bij het verlaten van de grot de duivel, in de gedaante van een herder, die zich over hem ontfermt en hem in dienst neemt.

Als jongen kwam hij bij de duivel, als jongeling verlaat hij hem, nadat zijn hemelse vader in de woestijn aan hem is verschenen en hem heeft gelast terug te keren naar zijn moeder en broers en zusters. Op weg naar huis maakt hij in Magdala kennis met Maria, die hem inwijdt in de liefde, en aan het meer van Galilea ontmoet hij een aantal vissers, met wie hij vriendschap

sluit. Thuis blijkt al gauw dat hij vervreemd is van zijn broers en zusters, en wanneer hij in conflict raakt met zijn moeder vanwege de verwijten die hij Jozef ook na diens dood nog maakt, verlaat hij Nazareth definitief. Samen met Maria en de vissers trekt hij rond, verricht hier en daar een wonder en verwerft gaandeweg faam:

> Hij is de Messias, zeiden sommigen, Hij is een magiër, zeiden anderen, maar bij niemand kwam het op te vragen, Zijt gij de zoon van God. En Jezus sprak tot allen, Wie oren heeft, hij luistere, als gij niet deelt, zult ge niet vermenigvuldigen.

Dan volgt wat de tweede pijler van het boek kan worden genoemd: een hallucinerend hoofdstuk van dertig bladzijden waarin de kwestie van mens en God, van goed en kwaad wordt aangesneden en Saramago vooruitblikt op tweeduizend jaar kerk- en geloofsgeschiedenis. Op een ochtend met dichte mist, een dag waarop alle vissers thuisblijven, stapt Jezus in een boot om het meer op te varen. Eindelijk zal ik te weten komen wie ik ben en waar ik voor dien, zegt hij tegen Maria Magdalena, en hij roeit naar het midden van het meer, waar zich een grote lichtkring bevindt. Als hij de riemen neerlegt, zit op het bankje op de achtersteven een grote oude man met een lange baard die breed uitwaaiert over zijn borst, blootshoofds, de haren los, een breed gezicht met grove trekken en een smalle mond, die zal spreken zonder dat de lippen lijken te bewegen. God. Ronduit prachtig is de opkomst, iets later, van de duivel, die snuivend en briesend komt aangezwommen en in het wankele bootje klautert. Hij bemoeit zich slechts zelden met de discussie die zich ontspint tussen God en Jezus, maar als hij zijn mond opendoet, is dat ter verdediging van de mens. De duivel krijgt in Saramago's visie niet de rol van slechterik toebedeeld, in een lang dispuut wordt duidelijk dat hij het kwade niet veroorzaakt omdat hij het wíl, maar omdat hij het móet van God. God wil hem,

> omdat het Goede dat ik ben, niet zou bestaan zonder het Kwaad dat jij bent, een Goed dat zou moeten bestaan zonder jou, is onbevattelijk, zo totaal onbevattelijk dat zelfs ik het mij niet kan voorstellen, enfin, als jij ophoudt te bestaan, houd ik op te bestaan, opdat ik het Goede ben, moet jij het Kwaad blijven zijn, als de Duivel niet leeft als Duivel, leeft God niet als God, de dood van de een zou de dood van de ander betekenen.

Zoals God in deze religieuze dialectiek de duivel, zijn tweelingbroer, nodig heeft om zelf te kunnen bestaan, zo heeft hij Jezus, zijn zoon, nodig om een

nieuwe godsdienst te kunnen beginnen en zo zijn gezag nog verder uit te breiden, opperheerser over goden en mensen te worden. Jezus moet verkondigen dat hij zijn zoon is en als martelaar, als gekruisigde volgelingen verzamelen. Als een soort reclameman *avant la lettre*, als een moderne, door managementcursussen dwaas gemaakte boekverkoper zegt God, om zijn zoon over te halen hem toch maar te gehoorzamen, dat het oude systeem van profeten niet meer werkt, dat er iets sterkers nodig is, iets schokkends, iets wat raakt, een zoon van God aan het kruis, de Messias vermoord. Jezus zegt uiteindelijk toe, maar niet nadat hij God heeft gedwongen om, met een schamper lachende duivel als toehoorder, het deksel van de beerput van toekomstige gruweldaden te lichten. De duivel probeert het tij nog te keren, maar tevergeefs. Gods rijk is één grote misdaad, is de slotconclusie van de schrijver. En de slotconclusie van Jezus is, wanneer hij aan het kruis hangt en zich één voelt met zijn aardse vader, dat zijn hemelse vader hem heeft bedrogen, dat hij nooit een keus heeft gehad, dat hij van meet af aan dood moest.

III

Naïef en vilein, zeiden we. Naïef omdat Saramago een parabel, een sprookje serieus neemt, op zijn waarheidsgehalte onderzoekt. Het sprookje dat het eeuwige probleem van zonde en kwaad wil oplossen, dat de mens een uitweg biedt uit de doodlopende steeg van zijn fundamentele tekortkoming. ‘God wordt zelf mens en lijdt in ons aller naam, waardoor wij worden gelouterd,’ ziedaar de preek van alle popes, dominees en pastoors. Zinloos om daar de meetlat van de rede langs te leggen. Geloof ís niet rationeel, dus kun je het ook niet bestrijden met de ratio - hooguit aan de kant schuiven, zoals Eça doet. Wel de gevolgen van dat sprookje natuurlijk, de maatschappelijke en politieke vertaling van de leer.

Naïef ook omdat Saramago zo verontwaardigd reageert op de kindermoord. Het is voor hem, zo zegt hij in menig interview, het belangrijkste deel van zijn evangelie (het moge inmiddels duidelijk zijn dat dit niet het evangelie volgens Jezus Christus is, maar het evangelie volgens José Saramago), omdat de heilsleer gefundeerd is op de dood van onschuldigen. Hij vergeet dat het om een beeld, een metafoor gaat: Jezus móest gered worden om zich te onderscheiden, om zijn status als Messias waar te maken, en om gered te kunnen worden móesten de arme bloedjes het leven verliezen. Zo niet, dan viel het hele verhaal in duigen.

Vilein daarentegen is het feit dat Saramago zijn patroonheilige de schuld voor die moord in de schoenen schuift. Hij heeft als mens gefaald, zegt hij. Het klinkt alsof hij, door hem als menselijk faler af te schilderen, van Jozef eist dat hij een volmaakte homo socialis had moeten zijn, een soort modelar-

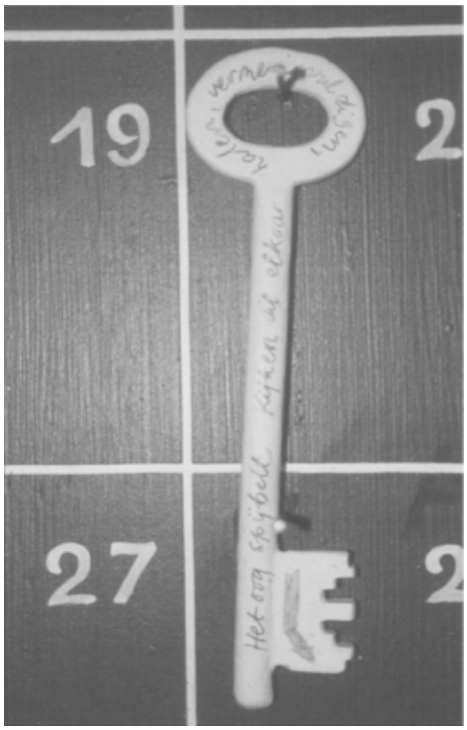
beider, een bevlogen communist die wanneer het moet steeds een stapje terugdoet, zijn eigen belang en persoonlijke welzijn ondergeschikt maakt aan het heil van anderen. Het *schop de mensen tot ze een geweten hebben* van Boon is hier echter misplaatst, omdat de arme timmerman slechts een marionet is in de handen van God. De eis van Saramago is dus absurd. Alsof Jozef zelf aan zijn touwtjes zou kunnen trekken. Alsof je een sprong uit een wolkenkrabber halverwege kunt onderbreken. Als mens die hij is, kan Jozef uiteraard van duizend feilen worden beticht, maar niet van dingen die hij op last van hogerhand doet om een sprookje mogelijk te maken. Daarvoor is de mens te klein. Het geweten heeft het al zwaar genoeg. Laat het zichzelf zien te redden met de rede of gun het de steun van een verzonnen Redder, maar haal de Redder niet binnen in de wereld van de rede en laat de rede niet los op de wereld van de Redder.

Tot slot

De relikwie en *Het evangelie volgens Jezus Christus*: twee rijke romans over het geloof en de Messias. Eén cultuur, twee verschillende stijlen, twee verschillende meningen. Zo zwaar op de hand als Saramago is (vaak lijkt het of je in de wereld van Ingmar Bergman wordt gezogen), zo vrolijk dartelt Eça door de thematiek. Wat niet betekent dat hij van minder gewicht zou zijn. Integendeel, zijn ironische aanpak reikt wellicht verder dan de diepzinnige redeneerkunst van Saramago.

Eça werkt bevrijdend, omdat hij de Messias erkent als mens en als zoon van God, maar tegelijk zijn schouders ophaalt, alsof hij zegt: ‘Nou en?’, terwijl Saramago zijn krachten meet met God en daarbij zowel de lang verbeide Mensenzoon als de mens onderuithaalt in plaats van ze op een voetstuk te plaatsen of op zijn minst te ondersteunen tegen een wrede Almachtige. Eça doet de mythe af als louter mythe en leeft vrolijk fluitend verder, Saramago vermenselijkt de mythe en zijn aanval op God velt uiteindelijk hemzelf. Als een boemerang van woorden waarnaar niet goed werd geluisterd.

Harrie Lemmens is vertaler. Hij vertaalde o.m. werk van Fernando Pessoa, José Saramago, J. Rentes de Carvalho en João Ubaldo Ribeiro.


19
2
27
2

Mariolein Sabarte Belacortu

Een Messias in de sertão
De oorlog van het einde van de wereld van Mario Vargas Llosa

De roman *La guerra del fin del mundo* van de Peruaans-Spaanse schrijver Mario Vargas Llosa, die ik vertaalde voor uitgeverij Meulenhoff en die in 1984 is verschenen onder de titel *De oorlog van het einde van de wereld*, speelde de laatste tijd nogal eens door mijn hoofd. Ik moest eraan denken bij de aanblik van de beelden uit Afghanistan, vooral door die van het landschap: kale bergen, dorre vlaktes en struiken, veel stenen en zand, amper een boom te bekennen, zandwegen, lemen huizen. Maar ook de mensen en de gebeurtenissen deden me eraan denken, arme sloebers, een charismatische leider en op het laatst de militaire overmacht. Verder gaat de vergelijking in het geheel niet op, met name gezien de eraan voorafgaande gebeurtenissen in de VS. Toch is het grondpatroon terug te vinden in deze roman: een plaats vol armoedzaaiers die zich rond een charismatische leider hebben gegroepeerd en waarvan op een goed moment grote dreiging uitgaat in de ogen van machthebbers. Die zetten het leger tegen hen in, en pas na herhaalde pogingen, vier expedities, wordt het gevaar dankzij een enorme militaire overmacht de kop ingedrukt.

Vargas Llosa's roman is gebaseerd op ware gebeurtenissen die plaatsvonden in Brazilië aan het begin van het jaar 1900. Zijn bron van inspiratie is het magistrale boek *Os Sertões* van de Braziliaanse civiel ingenieur en journalist Euclides da Cunha, dat werd gepubliceerd in 1902. De nieuwe, en nu volledige, Nederlandse vertaling van dit werk is van de hand van August Willemsen en verscheen onlangs bij Meulenhoff onder de titel *De Binnenlanden*.

Da Cunha kende het gebied heel goed omdat hij er werkte als bruggenbouwer. Hij heeft met *De Binnenlanden* een encyclopedisch werk geschreven waarin alles in het gebied nauwkeurig worden beschreven, de bevolking en haar ontstaansgeschiedenis, de flora en de fauna, het klimaat, de geografie, inclusief kaarten, de historische gebeurtenissen, en dit in een zeer plastische taal zodat je alles als het ware voor je ziet, één groot bewegend schilderij.

De *sertão* is de naam van het noordoostelijke deel van Brazilië, het achterland van de stad Salvador de Bahia, in het noorden begrensd door de rivier de Sao Francisco. Het is een enorm uitgestrekt gebied met kale bergen, zandduinen, droge rivierbeddingen, prikstruiken, cactussen, slangen en aasgieren, waar het maar eens in de zoveel jaren regent. Al is er amper te eten en groeien de kinderen bijna niet als gevolg van de droogte, toch zijn er talrijke dorpen en hebben er altijd miljoenen mensen gewoond, tot op de dag van vandaag.

Brazilië is sinds de verovering door de Portugezen een katholiek land, net als de rest van het continent. Het geloof, de persoonlijke beleving van het geloof, de fantasieën over de heiligen en hun lijden, dat alles vormt een belangrijk deel van het dagelijkse leven. In het doodarme gebied dat de sertão is, komt het regelmatig voor dat er een zogenaamde ‘heilige’ opstaat, een prediker, die als een zoveelste Christus op weg gaat om de mensen te helpen, te vermanen, het einde der tijden aan te kondigen... Aan het eind van de negentiende eeuw, de tijd waarin Euclides da Cunha leefde, kwam dit verschijnsel tot een soort hoogtepunt met de prediker Antonio de Raadgever, door wiens toedoen een hele stad ontstond midden in de sertão. Daar woonden uiteindelijk duizenden gelovigen bij elkaar, die door de regering, ver weg in Río, als een grote bedreiging werden ervaren. De regering stuurde er militairen op af om de macht van de heilige en zijn volgelingen te breken, wat resulteerde in een slachtpartij waarbij zo'n dertigduizend mensen zijn omgekomen. Dit tot grote ontsteltenis van Da Cunha, die ooggetuige was en ter nagedachtenis aan de mensen en de gebeurtenissen daar zijn boek *De Binnenlanden* heeft geschreven.

Mario Vargas Llosa is geïntrigeerd door deze geschiedenis, die hij als exemplarisch voor de hele historie van Latijns-Amerika beschouwt: ‘De verwerping van het reële en mogelijke in naam van het imaginaire en de hersenschim. Dit is door niemand beter verwoord dan door de Peruaanse dichter Augusto Lunel, die zegt: *wij zijn tegen alle wetten, en in de eerste plaats tegen die van de zwaartekracht*. Het dagelijkse bestaan ontkennen uit naam van een ander, verzonnen bestaan, de superioriteit van de droom stellen boven het objectieve leven.’ Met andere woorden: je laten voortslepen door idealen of beloftes, door kerk of door politici, in plaats van pragmatisch je dagelijkse problemen aan te pakken.

In *De oorlog van het einde van de wereld* is Antonio de Raadgever de man om wie letterlijk alles draait.

> De man was zo lang en zo mager dat het leek alsof je hem altijd en profil zag. Zijn huid was donkerbruin, zijn botten staken uit en in zijn ogen brandde een eeuwig vuur. Hij droeg herderssandalen en de paarse tunica, die zijn hele lichaam bedekte, deed denken aan het habijt van de missionarissen die van tijd tot tijd de dorpen in de sertão kwamen bezoeken om grote massa's kinderen te dopen en paren, die al jaren samenwoonden, te trouwen. Het was onmogelijk zijn leeftijd, zijn afkomst of zijn geschiedenis te schatten, maar er was iets in zijn rustige gezicht, zijn soberheid en zijn onverstoorbare ernst dat de mensen aantrok, zelfs nog voor hij goede raad begon te geven.
> Hij kwam altijd onverwacht, in het begin alleen, altijd te voet, bedekt

> met het stof der wegen, om de zoveel weken of maanden. Zijn lange gestalte tekende zich af in het licht van de schemering of de beginnende dag, wanneer hij met grote stappen met een soort haast door de enige straat van de nederzetting liep. [...] Maar hij at of dronk niets voordat bij de kerk van het dorp was en voor de honderd en eerste maal vaststelde dat deze kapot en verveloos was, dat de torens scheef stonden en de muren vol gaten zaten, de vloeren eruit waren gesloopt en de altaren door de houtwormen waren opgeknaagd. Zijn gezicht kreeg de treurige uitdrukking van een voor de droogte vluchtende boer, wiens kinderen en vee door de droogte zijn gedood en die al zijn bezittingen heeft verloren en zijn huis en de beenderen van zijn doden moet verlaten en vluchten, vluchten, zonder te weten waarheen. Soms huilde hij en door zijn tranen heen laaide het zwarte vuur in zijn ogen op met verschrikkelijke vonken. Hij begon dan onmiddellijk te bidden. Maar niet zoals de andere mannen of zoals de vrouwen bidden: hij ging voorover op de grond of op de stenen of de kapotte tegels liggen, op de plaats waar het altaar stond of had gestaan of had moeten staan, en daar bad hij, soms in stilte, soms hardop, een, twee uur lang, met eerbied en bewondering aangestaard door de dorpelingen.

Antonio de Raadgever heette in het echt Antonio Vicente Mendes Maciel. Hij wordt op 13 maart 1830 geboren in Quixeramobim, in de provincie Ceará, in Brazilië. Zijn moeder overlijdt als hij vier jaar oud is. Zijn vader hertrouwt na anderhalf jaar, de nieuwe moeder gedraagt zich als de spreekwoordelijke stiefmoeder en vader raakt aan de drank. Dankzij zijn grootvader gaat hij naar school en leert hij de vakken Portugees, wiskunde, aardrijkskunde en Frans. Hij is bovendien al op jonge leeftijd heel gelovig. In 1857 - zijn vader en stiefmoeder zijn dan al overleden - trouwt hij met Brasilina Laurentina de Lima. Vanaf dat moment wisselt Antônio voortdurend van werk en van woonplaats: koopman, onderwijzer, advocaat ofwel advocaat van de armen. In 1861 verlaat hij zijn twee kinderen en vrouw, die hem met een ander bedriegt, en wordt onderwijzer. In 1865, na weer een kind en een vrouw te hebben verlaten, begint hij aan zijn tochten door de sertão. Volgens een vriend zag hij er als volgt uit: lang, mager, met een dikke haardos en idem baard; hij liep op leren sandalen, droeg een blauwe tunica met een riem met crucifix om zijn middel, een strohoed op het hoofd en een stok in de hand. Hij beweerde dat hij als opdracht had 25 kerken te stichten in de provincie Ceará'. (Ceará ligt aan de Atlantische oceaankust ten noorden van de sertão, de hoofdstad is Fortaleza.) Antonio trekt rond, houdt preken, geeft goede raad en verandert van pelgrim in een vrome, en daarna in een heilige, Antonio Conselheiro of Santo Antonio, de heilige Antonius. In

1876 wordt hij gevangen genomen in Itapicuru (provincie Bahia) wegens opruiing. Hij wordt teruggestuurd naar Quixeramobim, maar daar laten ze hem enkele dagen na aankomst vrij omdat men hem niet als een misdadiger beschouwt. Antônio keert direct terug naar de sertão. In 1877 is er een beruchte periode van droogte in het Noordoosten, die twee jaar zou aanhouden. Het gevolg was 300.000 doden en ontelbare hoeveelheden mensen die op de vlucht gingen. Antonio blijft hulp bieden aan de armen, tot steeds grotere woede van de grootgrondbezitters en de kerk. In 1882 komt er een officiële waarschuwing van de aartsbisschop van Salvador de Bahia tegen de preken van Antonio de Raadgever. In 1883 overlijdt een andere prediker, pater Antonio Ibiapina, een beroemd missionaris die overal in de sertão onderkomens voor de armen bouwde. Vermoedelijk heeft hij grote invloed uitgeoefend op de Raadgever. In 1888 wordt in Brazilië de slavernij afgeschaft waardoor nog meer mensen in beweging komen. In 1889 wordt er een eind gemaakt aan de macht van Sebastião, koning van Portugal die keizer van Brazilië was, en wordt de Republiek Brazilië uitgeroepen. In 1897 wordt Antonio Conselheiro vermoord in Canudos (veertien dagen later is er een foto van hem gemaakt, de enige.)

Door de engel aangeraakt

Mario Vargas Llosa beschrijft, in navolging van Da Cunha, op felrealistische wijze het leven van de mensen in de sertão die op een goede dag met Antonio de Raadgever te maken krijgen, door hem worden gebiologeerd, ‘door de engel worden aangeraakt’, zoals zij zelf zeggen, berouw krijgen van hun zonden en met hem mee gaan. Na langdurige omzwervingen door de sertão bezetten ze uiteindelijk een stuk land van een grootgrondbezitter en bouwen daar een nederzetting, Canudos. Het eerste wat de Raadgever doet, is beginnen met de bouw van de kerk. Canudos wordt steeds groter, de mensen stromen er van heinde en verre naartoe in de hoop daar voor hun armoe een soort heilstaat te vinden. De Raadgever preekt de leer van alles samen delen, voedsel, huis en haard, en hij gaat tekeer tegen de Antichrist, de protestanten, de vrijmetselaars, het kwaad, dat hij allemaal bij elkaar ‘de Hond’ noemt. Hoe groter dit gelovige, conservatieve bolwerk Canudos wordt, hoe gevaarlijker in de ogen van de regering in Rio de Janeiro.

In het jaar 1877 deed, gelijk met de Republiek, de ‘moderne tijd’ zijn intree in Brazilië en bracht tal van veranderingen mee op het vlak van de dagelijks leven: de namen van de maten en gewichten werden veranderd,

> de Kerk werd van de Staat gescheiden, er kwam vrijheid van godsdienst en de begraafplaatsen werden geseculariseerd zodat ze van nu af aan niet

> meer werden verzorgd door de parochie maar door de gemeente. Terwijl de ontstelde vicarissen niet wisten wat ze moesten zeggen van al die nieuwlichterijen waar de kerkelijke autoriteiten zich bij neerlegden, wist de Raadgever het meteen: het waren onaanvaardbare ketterijen voor de gelovige. En toen hij hoorde dat het burgerlijk huwelijk tot hoogste goed was verheven - alsof een door God geschapen sacrament niet voldoende was - had híj op het uur van de raadgevingen wel de moed hardop te zeggen wat de pastoors slechts mompelden: dat dit schandalige gedoe het werk was van protestanten en vrijmetselaars. Ongetwijfeld, net als al die andere vreemde verdachte bepalingen waar men in de dorpen van begon te horen: de statistiek, de volkstelling, het decimale stelsel. [...] Zonder zijn stem te verheffen spoorde hij hen aan [...] niet te accepteren dat de *vara* en de *palmo* werden vervangen door de meter en de centimeter.

Wie waren die mensen die met de Raadgever meegingen?

Vargas Llosa beschrijft talloze lieden: een altijd al heel vrome knaap, Antonio de kleine Vrome, een mismaakte jongen die op handen en voeten loopt, de Leeuw van Natuba, die de griffier wordt van de Raadgever; kleine en grote misdadigers, Joao de Grote, Joao de Abt, João de Satan... In de sertão zwierven er, behalve de heilige prediker, ook allerlei roversbendes, de zogenaamde *cangaçeiros*:

> Dat het in de loop van 1877 was opgehouden met regenen, dat de rivieren droog kwamen te staan en er ontelbare karavanen vluchtelingen in de caatingas (gebied vol doornstruiken) verschenen die met hun armzalige bezittingen op karren of op hun schouders rondzwierven op zoek naar water en voedsel, was misschien nog niet het allerverschrikkelijkste van dat verschrikkelijke jaar. Dat waren eerder de struikrovers en de cobra's die plotseling overal opdoken in de sertão in het noorden. Er waren altijd al mensen geweest die de haciendas binnendrongen om vee te stelen, vuurgevechten leverden met de capangas (huurmoordenaars) van de grootgrondbezitters en eenzaamgelegen gehuchten plunderden, en die van tijd tot tijd werden achtervolgd door vliegende patrouilles. Maar door de honger vermenigvuldigden de roversbenden zich als de broden en de vissen in de bijbel. Vraat- en moordzuchtig overvielen ze de dorpen die reeds door de catastrofe waren gedecimeerd, en maakten zich meester van de laatste levensmiddelen, meubels en kleren en schoten de bewoners die zich te weer durfden te stellen neer.
> Maar de Raadgever werd nooit aangevallen in woord of daad. Hun wegen kruisten elkaar in de woestijn, tussen de cactussen en de stenen,

> onder een loodgrijze hemel, of in de wirwar van de caatinga waar de struiken waren verdord en de boomstronken begonnen te splijten. De cangaçeiros, tien of twintig mannen, gewapend met alle instrumenten die konden snijden, prikken, doorboren en afhakken, zagen de magere man in zijn paarse habijt met zijn gebruikelijke onverschilligheid en zijn ijskoude, bezeten ogen heel even tussen hen doorlopen en verdergaan met de dingen die hij altijd deed: bidden, mediteren, lopen, raadgeven. De pelgrims verbleekten wanneer ze de mannen van de cangaço zagen en dromden om de Raadgever heen, als kuikens om een kloek. Als de bandieten zagen hoe vreselijk arm die mensen waren, reden ze meteen door, maar soms bleven ze staan wanneer ze de heilige herkenden wiens profetieën hun ter ore waren gekomen. Ze onderbraken hem niet tijdens het bidden, ze wachtten tot hij zich verwaardigde naar hen te kijken. Tenslotte sprak hij tegen hen met die holle stem waarmee hij de kortste weg naar het hart zo goed wist te vinden. Hij zei dingen tegen hen die ze konden begrijpen, waarheden waarin ze konden geloven. [...] En sommigen van hen - Pajeú met zijn litteken, de reusachtige Pedrão en zelfs de meest bloeddorstige van allemaal, João de Satan - kregen berouw over hun misdaden, bekeerden zich tot het goede en volgden hem.

Sommige van deze mannen hebben echt bestaan, zoals te lezen is in het boek van da Cunha, en een enkeling is door Vargas Llosa bedacht. Zo treden er in deze roman twee journalisten op, een bijziende persmuskiet die alles - maar dan ook alles - wil weten van wat iedereen denkt en wat er gebeurt, en die gewapend met papier, inkt en een houten schrijfblad met de militairen meetrekt naar Canudos. Deze man heeft geen naam gekregen van Vargas Llosa, maar het is duidelijk dat hij in deze figuur Euclides da Cunha heeft opgevoerd. Symbolisch is dat de bijziende journalist op het *moment suprème* zijn bril verliest, waardoor hij het laatste deel van de geschiedenis in een mist moet beleven: de slachtpartij waarbij het militaire apparaat heel Canudos uitmoordt en hij een van de vijf overlevenden is. Op dat moment ‘ziet’ hij wat er echt gebeurt in Canudos terwijl hij zo goed als blind is en zich niet zonder begeleider kan voortbewegen.

De andere verslaggever is een buitenlander, Galileo Gall, een roodharige Schot vol revolutionaire idealen die hij in Frankrijk heeft opgedaan. Hij is een gefingeerd personage, geënt op Franz Joseph Gall (1758-1828), een Duits frenoloog, iemand die via schedelmeting het karakter van de mensen bepaalde, een praktijk die Galileo Gall in het boek bedrijft. Deze Gall is ook een idealist, die zich uitdrukt in revolutionaire leuzen en die razend enthousiast is over het ‘experiment’ in Canudos. De *yagunços*, de opstandelingen,

zoals de bewoners van Canudos heten, begrijpen echter helemaal niets van wat hij allemaal in slecht Portugees uitbraakt over ‘de revolutie’ en ‘de vrijheid’. Deze *gringo*, de buitenlander, wordt het slachtoffer van politieke intriges: de republikeinen maken in hun strijd tegen de monarchisten van hem gebruik om als ‘Engels lijk’ te dienen, dat zij nodig hebben om te bewijzen dat de opstandelingen worden gesteund door de Britse regering: Gall zou zogenaamd met gesmokkelde Engelse wapens op weg zijn naar Canudos. Gall schrijft regelmatig lange stukken over zijn bevindingen naar een linkse krant in Frankrijk, zodat wij als lezers goed op de hoogte raken van de gebeurtenissen, maar ook van de misverstanden die een overmatig idealistische buitenlander creëert.

Vargas Llosa heeft geen alwetende verteller ingevoerd en dat maakt zijn verhaal des te spannender. Alle personages, en dat zijn er heel veel, worden handelende en denkende mensen met wie je mee kunt leven. De grootgrondbezitters en hun onderlinge strijd en intriges, de mensen van het platteland tegen die in de stad, de concurrentiestrijd tussen kranten, de militairen die naar Canudos worden gestuurd en hun lijdensweg in volle bepakking door het zand en de hitte, hun afgang omdat ze door de yagunços worden teruggedreven, die het terrein van haver tot gort kennen omdat ze er hun leven lang hebben gewoond en van het terrein gebruik maken om hun guerrillatactieken toe te passen; de bandieten en struikrovers die ‘door de engel zijn aangeraakt’ en achter de Raadgever aan gaan uit berouw over hun vaak gruwelijke misdaden, die gedetailleerd in al hun passie en bloederigheid worden beschreven; de vrouwen van de sertão, verliefde, verkrachte vrouwen, en zelfs een kindermoordenares; de mannen van de sertão met hun hardnekkige eergevoel; de mismaakten van het door de sertão rondtrekkende circus, iedereen komt tot leven in dit grootse epos.

De enige die wat schraal blijft, is de man door wie deze hele machinerie in beweging is gebracht: Antonio de Raadgever. Maar misschien moet hij dat wel blijven, hij is de geheimzinnige, indrukwekkende leider, van wie men bijna niets weet, maar die zo van zichzelf en zijn eigen missie overtuigd is dat hij anderen daarmee betovert, die in hem gaan geloven zonder verder veel vragen te stellen. Iedereen kent eigenlijk de regels waaraan hij zich zou moeten houden, omdat hij die van zijn ouders of op school heeft geleerd. Maar de omstandigheden, de permanente uitzichtloosheid en de armoede, brengt ze op het verkeerde pad, lijken zowel Da Cunha als Vargas Llosa te willen zeggen. Antonio de Raadgever appelleert aan wat ze diep in hun hart al weten, en wel met zo'n vanzelfsprekendheid en overtuiging dat hij als vanzelf hun leider wordt.

Eeuwige terugkeer

Over Antonio's eigen gedachten komen we niet veel te weten. In tegenstelling tot alle andere personages uit de roman houdt hij geen *monologue intérieur*. Wel worden stukjes van zijn preken en zijn daden vermeld: het eerste wat Antonio de Raadgever altijd doet als hij ergens in een dorp aankomt, is het herstellen van de ingestorte kerken en de begraafplaatsen; bij zonsondergang geeft hij de mensen raad op alle gebieden, en hij probeert ze weer discipline in geloofszaken bij te brengen. De mensen luisteren naar hem.

> Hij sprak over eenvoudige maar belangrijke dingen, zonder een van de mensen om hem heen speciaal aan te kijken, of liever gezegd, met zijn brandende blik dwars door het koor van ouden van dagen, vrouwen, mannen en kinderen heen kijkend naar iets of iemand die hij alleen kon zien. Dingen die men begreep omdat ze al sinds onheuglijke tijden onbewust bekend waren en men ze gelijk met de moedermelk in zich opnam. Actuele, tastbare dagelijkse, onvermijdelijke dingen, zoals het einde van de wereld en het laatste Oordeel, dingen die misschien al zouden plaatsvinden voordat de dorpsbevolking de halfingestorte kapel weer had opgebouwd. Wat zou er gebeuren als Onze-Lieve-Heer zag hoe ze zijn huis hadden verwaarloosd? Wat zou hij zeggen over de handelwijze van de pastoors die in plaats van de arme te helpen, hem de zakken leegklopten door hem te laten betalen voor de diensten van de kerk?

Het zijn eeuwenoude, bekende, simpele dingen die deze ‘heilige’ zegt, maar je moet wel al van katholieke huize zijn om die dingen bekend en simpel te vinden:

> [...] praktische, dagelijkse huiselijke dingen zoals de dood die naar het geluk leidt als je er met een schone ziel naartoe gaat, als naar een feest. [...] Hij vertelde hun over de hemel en ook over de hel, het huis van de Hond dat geplaveid was met gloeiende kooltjes en ratelslangen, en over hoe de Duivel zich kon vertonen in onschuldig uitziende nieuwlichterijen. [...] Af en toe viel iemand hem in de rede om twijfel uit te spreken - maar dat gebeurde zelden omdat zijn ernst, zijn holle stem of zijn wijsheid de mensen intimideerden. Zouden ze het eind van de eeuw beleven? Zou de wereld het jaar 1900 halen?

Weer bekruipt me zo'n gevoel van herhaling van de geschiedenis, in een andere context en met een ander getal om de eeuw aan te geven, maar is de huiver niet van alle tijden? In 1999 zag ik in een televisiereportage mensen

in hun auto wegrijden, na hun huis en vee te hebben verkocht en hun kinderen van school te hebben gehaald. Ze vertrekken ‘met onbekende bestemming’ om aldaar het einde der tijden af te wachten...

Na verloop van tijd komt de regering in Rio verhalen ter ore over het ‘vrije leven’ dat zich in dat nieuwe dorp in de binnenlanden zou afspelen, en over hun verwerping van de ‘nieuwe tijd’. Als er vermoedens rijzen dat de Engelse monarchie deze opstandelingen steunt, om de macht van de keizer in ere te herstellen, stuurt de regering het leger naar Canudos om orde op zaken te stellen. De eerste aanval wordt een mislukking voor het leger. Honderd soldaten doen er tien dagen over om op de plaats van bestemming te komen. De lezer kan het stof en het zand proeven. De soldaten ook. Halfgek worden ze van de hitte, het zand en de prikstruiken, en van de guerrilla die tegen ze wordt gevoerd: de soldaten trekken door gebied dat ze totaal niet kennen, in veel te dikke uniformen en met veel te zware bepakking voor al dat zand. De mensen uit Canudos, die hun hele leven geen ander landschap hebben gezien, zijn er als vissen in het water en maken gebruik van de struiken en de cactussen om alle mogelijke hinderlagen te camoufleren.

Terwijl Antonio de Raadgever blijft bidden, vertrekken zijn aanhangers om ‘het goede’ te gaan verdedigen. Ze jagen de soldaten op de vlucht, en gaan zelf terug naar Canudos.

> Hun doden en gewonden dragend en de bedding van de Vassa Barris volgend liepen de uitverkorenen, deze keer minder snel, de tien mijl terug. Anderhalve dag later trokken ze ‘leve de Raadgever’ roepend, Canudos binnen, terwijl de mensen die waren achtergebleven om aan de tempel te werken applaudisseerden, hen omhelsden en toelachten. De Raadgever, die sinds hun vertrek niet had gegeten of gedronken, gaf die avond zijn raad vanaf een van de tempeltorens. Hij bad voor de doden, dankte Onze-Lieve-Heer en Johannes de Doper voor de overwinning en sprak erover hoe het kwaad op aarde wortel had geschoten.

De tweede keer wordt er een bataljon gestuurd. Ook dat wordt afgeweerd. De yagunços blazen op hun fluitjes om elkaar signalen te geven en ze vergiftigen de koeien om zich te verdedigen tegen de soldaten.

De militairen staan voor een raadsel.

> ‘Heiligen, rechtvaardigen, bijbelse mensen, uitverkorenen van God? Moet ik dat maar slikken?’ zegt de kolonel. ‘Zijn dat de mensen die haciendas platbranden, moorden en de Republiek de Antichrist noemen?’

> ‘U begrijpt me niet, excellentie,’ krijste de gevangene (een pastoor). ‘Ze hebben verschrikkelijke dingen gedaan, natuurlijk. Maar, maar...’
> ‘Maar u bent hun medeplichtige,’ mompelt de kolonel. ‘Welke andere pastoors helpen hen?’
> ‘Het is moeilijk uit te leggen.’ De parochiepriester van Cumbe buigt het hoofd. ‘In het begin ging ik de mis voor hen opdragen en ik heb nog nooit zo'n hartstocht, zo'n overgave meegemaakt. Buitengewoon is het geloof van die mensen, meneer.’
> [...]
> ‘En hoe moet je de misdaden verklaren, de vernietiging van eigendommen, de aanvallen op het leger?’ onderbreekt de kolonel hem.
> ‘Natuurlijk, natuurlijk, daar is geen verontschuldiging voor,’ geeft pater Joaquim toe. ‘Maar ze beseffen niet wat ze doen. Dat wil zeggen, het zijn misdaden die ze begaan uit geloofsovertuiging. Uit liefde voor God, meneer. Er heerst ongetwijfeld grote verwarring.’

Dan komen nog de derde en de vierde aanvalsgolf, de laatste:

> De Raadgever had in zijn preken zo vaak voorspeld dat de troepen van de Hond zouden komen om hem gevangen te nemen en de hele stad aan het mes te rijgen, dat niemand in Canudos zich verbaasde toen ze van pelgrims, die te paard uit Joazeiro kwamen, hoorden dat er een compagnie van het negende bataljon infanterie van Bahia in die plaats was aangeland, met de opdracht de heilige gevangen te nemen. [...] Die nacht, de nacht van het begin van het einde van de wereld, verzamelde heel Canudos zich om de tempel van Onze-Lieve-Heer - een skelet met torens die steeds hoger en muren die steeds dikker werden - om naar de Raadgever te luisteren. De geestdrift der uitverkorenen vulde de hele lucht. De Raadgever leek meer in zichzelf gekeerd dan ooit. [...] En terwijl ze hun kruisbogen olieden, de ziel van hun falconetten en donderbussen schoonmaakten en het kruit te drogen legden, wisten ze allemaal dat de Heer hun die avond door de mond van de Raadgever instructies zou geven.
> De stem van de heilige onder de sterrenhemel, in een windloze atmosfeer die zijn woorden langer vast leek te houden, klonk zo kalm dat hij alle angst verjoeg. Vóór de oorlog had hij over de vrede gesproken en over het toekomstige leven waarin zonde en smart zouden verdwijnen. Als de Duivel was verslagen zou het Koninkrijk van de Heilige Geest worden gevestigd, de laatste periode van de wereld voor het laatste Oordeel. Zou Canudos de hoofdstad van dat rijk worden? Als Onze-Lieve-Heer het wilde. Dan zouden de goddeloze wetten van de

> Republiek worden afgeschaft en de pastoors, zoals in de vroegste tijden, weer de toegewijde hoeders van hun kuddes worden. De sertãos zouden groen worden door de regens, er zou een overvloed aan maïs en runderen zijn, iedereen zou te eten hebben en iedere familie zou zijn doden kunnen begraven in met fluweel beklede kisten. Maar eerst moest de Antichrist worden vernietigd.

Het wordt steeds duidelijker: ook deze Messias kent de bijbel, handelt ongetwijfeld uit diepe overtuiging, herhaalt wat al eeuwenlang is gezegd door anderen die de mensheid wilden verlossen. Vargas Llosa, de realist, de pragmaticus, die zijn land Peru de rug toekeerde en Spaans onderdaan werd zodra hij de verkiezingen had verloren van Fujimori, beschrijft in deze roman de eeuwige terugkeer en de eeuwige mislukking van ‘het ideaal’, de ‘utopie’, de belofte van iets beters die nooit wordt ingelost. Hij noemt het zelf de bron voor alle kunst, maar in het dagelijkse leven de bron voor alle rampen die de mensen over zichzelf afroepen, met als beste voorbeeld uit de twintigste eeuw de mislukking van het ‘communistische experiment’.

Het einde van Antonio de Raadgever komt nog voordat de militairen heel Canudos in handen hebben. Hij eet en drinkt niet meer en in gezelschap van de vrome vrouwen die hem verzorgden, de katholieke garde die hem beschermde, en enkele van de zeer getrouwen die dagenlang vloeistof uit hem zien vloeien, waar ze als ware het manna hun vinger in steken om het te proeven, sterft Antonio. Zij begraven hem zo diep mogelijk, opdat de Hond hem niet vindt. Nadat de strijd is afgelopen, duizenden mensen zijn afgeslacht en slechts enkele personen het hebben overleefd, vertelt de bijziende journalist het einde van het verhaal, dat Antonio's lijk is onthoofd. Aan de ene kant willen de autoriteiten niet dat er iets overblijft van de Raadgever, uit angst dat zijn resten als relikwieën zullen worden aanbeden. Aan de andere kant wil iedereen weten wat dat nou toch voor man was, die Raadgever, en men gaat op zoek naar het lijk:

> Ze hadden kunnen bedenken dat hij in het heiligdom was begraven. Waar hadden ze hem anders kunnen begraven? Ze groeven op de door de kleine Vrome aangegeven plaats en op drie meter diepte - zo diep - vonden ze hem, gekleed in zijn blauwe tunica, zijn leren sandalen en in een sisalmat gerold. Hij had lang golvend haar: zo stond het in de notariële overlijdensakte. Alle leiders waren erbij, te beginnen met generaal Arturo Oscar die de kunstenaar-fotograaf van de eerste colonne, meneer Flavio de Barros, opdracht gaf het lijk te fotograferen. De operatie duurde een half uur en iedereen bleef daar zolang, ondanks de stank. [...] De vier artsen maten hem, constateerden dat hij één meter achtenzeventig

> lang was, al zijn tanden kwijt was en niet door een kogel was gedood, want de enige verwonding op zijn skeletachtige lichaam was een blauwe plek op zijn linkerbeen, veroorzaakt door een granaatsplinter of een steen. Na een korte beraadslaging werd besloten hem te onthoofden, zodat de wetenschap zijn schedel kon bestuderen. [...] een paar schamele regeltjes die de publieke opinie zeer teleurstelden, omdat er namelijk kortweg in werd gezegd dat de wetenschap geen enkele duidelijk aanwijsbare afwijking had geconstateerd in de schedel van Antonio de Raadgever.

Was hij dus een gewoon mens? Er waren wel degelijk aanwijzingen van iets heel anders volgens een andere versie, niet van een wetenschapper maar van een arts:

> [...] die beweerde dat die schedel typisch brachycephaal was, volgens de classificatie van de Zweedse natuurhistoricus Retzius, met neigingen tot mentale bekrompenheid en rechtlijnigheid (bijvoorbeeld fanatisme). Maar dat aan de andere kant de ronding van de schedel precies overeenkwam met de door de wijze Benedikt aangegeven lijn voor die epileptici die, zoals de wetenschapper Samt had geschreven, het missaal in de hand, Gods naam op de lippen en de stigmata van misdaad en banditisme in het hart hebben.

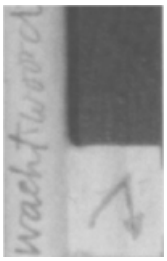
Vargas Llosa kan niet kiezen voor één verklaring van het fenomeen Antonio de Raadgever. Iedereen bekijkt deze geschiedenis, en welke niet, vanuit zijn eigen optiek. Da Cunha heeft een lans willen breken voor een vergeten en verwaarloosd deel van zijn land, en de aandacht willen vestigen op een schandelijke gebeurtenis die de regering het liefst in de doofpot had laten verdwijnen. Vargas Llosa volgt ook in dit opzicht Da Cunha, hoewel hij door de introductie van de twee journalisten zijn bekende scepsis tegenover ideologieën, zowel religieuze als politieke, duidelijker kenbaar maakt.

Mariolein Sabarte Belacortu (1944) is sinds 1970 werkzaam als freelance literair vertaalster Spaans-Nederlands. Zij vertaalde o.m. romans van Camilo José Cela, Roberto Arlt, Julio Cortázar en Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez en Alvaro Mutis, José María Arguedas en Mario Vargas Llosa Ook vertaalde zij poezie, waaronder een keur aan dichters die optreden tijdens Poetry International te Rotterdam Binnenkort verschijnt van haar een anthologie van de Argentijnse dichter Roberto Juarroz.

Arie Storm
Een bezoeker van deze aarde
Over Frans Kellendonk

Ik maak zelden of nooit dagboekachtige aantekeningen. Ik moet op mijn geheugen afgaan. Mijn geheugen zegt mij dat ik Frans Kellendonk, de in 1951 geboren en in 1990 aan aids overleden schrijver, tweemaal in levenden lijve heb gezien. Om de een of andere merkwaardige reden moet ik nu denken aan de openingszinnen van het verhaal 'Bedenkingen' van Thomas Rosenboom, waarin de frase 'het was mij vreemd te moede' voorkomt. Terugdenkend aan de publieke optredens van Kellendonk, want het waren publieke optredens, ik kende Kellendonk niet persoonlijk, is het mij inderdaad vreemd te moede.

Ik heb Kellendonk gezien op 6 november 1987 in de Pieterskerk in Leiden, en eerder al in april van datzelfde jaar in het Amsterdamse theater De Balie. Deze nauwkeurige datering haal ik uit de 'verantwoording' die is opgenomen achterin *Het complete werk* Van Frans Kellendonk, want als het gaat om dergelijke concrete gegevens, dan heb je aan een geheugen nauwelijks iets, hoe goed dat geheugen ook is. Ik weet nog waarover Kellendonk sprak, bovendien kan ik het nalezen in *Het complete werk*, of in de afzonderlijke uitgaven die van die lezingen zijn gemaakt.



Kellendonk had het tijdens het eerstgenoemde optreden over de *Altaergeheimenissen* van Joost van den Vondel. Hij begon met: 'Er zijn nogal wat redenen waarom ik heb besloten om deze openbare colleges te wijden aan Joost van den Vondels *Altaergeheimenissen*.' Bij het tweede hierboven genoemde optreden liet Kellendonk zijn gedachten gaan over de waarde van de zogenaamde Grote Woorden ('God', 'eeuwigheid', 'hemel', 'heilig'), om te besluiten met de volgende opmerking: 'Heilig is wat geheiligd wordt en God troont op de gezangen van de mensen.'

Ik realiseer me plotseling dat ik Kellendonk nóg een keer moet hebben gezien, namelijk tijdens de derde lezing van hem die was gewijd aan Vondels *Altaergeheimenissen* (uitgesproken op 20 november 1987). Lezend in *Het complete werk* valt mijn oog op de volgende passage: 'Een onverhuld zondebokritueel mochten we vorig jaar beleven, met de heksenjacht op de weduwe Rost van Tonningen. Die bereikte zijn apotheose toen de journalist Jaap van Meekren haar, zwetend van afschuw en met uitpuilende ogen, voor de televisie de huid volschold. Van Meekren was vlak daarvoor zelf ongunstig in het nieuws geweest wegens belastinggefoezel. "Oude geit, die de zonden van de wereld wegneemt" - je hoorde het hem haast bidden.'

Ik herinner me dat Kellendonk dat zei, hij stond hoog in het preekgestoelte

van de Pieterskerk in Leiden. Zo zit het tenminste in mijn geheugen. Er waren niet zo heel veel mensen op die lezing afgekomen. Een stuk of vijftig misschien. Nou ja, dat zijn er toch nog aardig wat. Ik weet dat ik om dat 'oude geit' heb moeten lachen. Ik vond dat iets heel leuks hebben, Jaap van Meekren die aan de weduwe Rost van Tonningen dacht als aan een 'oude geit'. Kellendonk zei het ook zo gezellig. Het woord 'belastinggefoezel', ook daar knapte ik helemaal van op.

In november 1987 was ik vierentwintig. Ik was bezig met het schrijven van mijn doctoraalscriptie voor de studie Nederlandse taal- en letterkunde. In 1988 studeerde ik af, het onderwerp van mijn scriptie was het oeuvre van Frans Kellendonk. In mijn scriptie besteedde ik veel aandacht aan zaken als het postmodernisme en de zogenoemde deconstructieve literatuurkritiek. Die scriptie behoort tot het beste wat ik ooit heb geschreven. Dat werd niet helemaal tot uitdrukking gebracht door het cijfer dat ik ervoor kreeg, een acht. Een aardig cijfer maar het had hoger moeten zijn. Ik weet nog dat ik toen dacht dat ze nog wel van mij zouden horen.

Achteraf bleek ik het volledige oeuvre van Kellendonk te hebben behandeld, van *Bouwval* tot *Mystiek lichaam*. Kellendonk overleed in 1990. Ik noemde het jaartal al. Hij is een schrijver met een noodgedwongen bescheiden aantal boeken. Vroeg gestorven. Een schrijver die een volledig in zichzelf verzonken, hermetisch oeuvre vol raadsels en mysteries heeft nagelaten. Daar kunnen we nog jaren mee vooruit.

Ik lees in de krant, nu, in 2002, dat er in het Vrijzinnig Centrum Vrijburg een Frans Kellendonk-avond wordt belegd. In dat krantenbericht staat dat Kellendonk 'probeerde de moderne cultuur en het moderne levensbesef te doorgronden'. Ik weet niet of dat zo is. In een boek over Kellendonk dat verscheen in 1994, *Zuilen van Stof*, schrijft Rolf Bosboom dat 'het rijke en complexe werk van Frans Kellendonk ons nabestaanden - of liever: erfgenamen - [...] voortdurend uitdaagt tot confrontatie, tot nadenken en herbezinning'. Ik voel hoe Kellendonk mij ontglipt, hoe hij wordt ingekapseld door dergelijke lege termen als 'het moderne levensbesef' en 'uitdaging' en 'herbezinning'. Ik zie schrijversavondjes voor me waar iemand in het publiek opstaat en streng aan de schrijver vraagt wat zijn moderne levensbesef is. En wat zijn uitdaging is. En of het nu niet eens tijd wordt dat we ons gaan herbezinnen. Zijn de romans en verhalen van Kellendonk hier op de een of andere manier schuldig aan, vraag ik mij af. De romans en verhalen van Kellendonk geven geen enkel inzicht in zoiets vaags als het moderne levensbesef. Literatuur kan een dergelijk inzicht ook helemaal niet bieden en zou het ook niet moeten willen.

Het hele fenomeen Kellendonk heeft verlosserachtige trekjes: hij kende als schrijver een snelle opkomst, voor zijn debuut ontving hij de Anton Wachterprijs. Binnen korte tijd kreeg hij een niet al te grote groep fanatieke volgelingen. Kellendonk zei eens in een interview: 'Een romanschrijver moet tegenwoordig het kaliber hebben van Jezus Christus.' Zoals elke messias werd Kellendonk op een gegeven moment verguisd. Kellendonk werd verguisd naar aanleiding van vermeende antisemitische opvattingen die hij zou hebben uitgedragen in zijn roman *Mystiek lichaam*. Kellendonk toonde ons, zoals verlossers horen te doen, zijn godsbeeld. 'Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen,' schreef hij. Kellendonk had, en ook dat past bij een verlosser, sadomasochistische trekjes: zelf homo zijnde wekte hij de indruk tegen de emancipatie van de homo's te zijn. En hij stierf dus jong. Over een paar maanden ben ik negenendertig. Dat is de leeftijd waarop Kellendonk stierf.

In Kellendonks werk is het verlosserthema nadrukkelijk aanwezig. *Mystiek lichaam* begint op eerste paasdag. Op de openingspagina's verrijst A.W. Gijselhart uit zijn 'gepleisterd graf': 'De baas grijnsde achter de gordijnen. De Heer is waarlijk opgestaan. Zalig die niet zien en toch geloofd hebben.' Verlossing van de geschiedenis, verlossing van de dood vormt een belangrijk motief in het boek. Waar kan de verlossing vandaan komen? Battus schreef over deze roman: 'In *Mystiek lichaam* komen veel onsympathieke, domme, reactionaire personen voor. Het zijn allemaal Archie Bunkers. De vrouw in het boek heet Magda. Ze spreekt en schrijft als een imbeciel. Ze laat zich steeds door onbetrouwbare mannen bedriegen. Haar verlossing bestaat uit haar zwangerschap.'

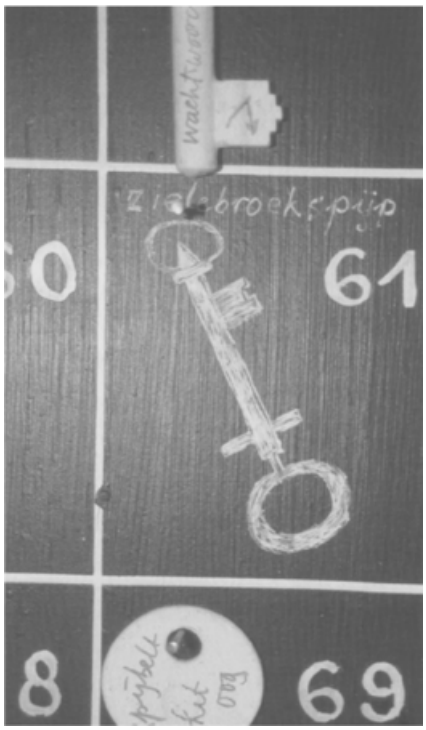
Het verlosserthema in bijbelse zin is nog nadrukkelijker aanwezig in de roman *De nietsnut*. In dat boek probeert Frits Goudvis, de hoofdpersoon, de raadsels rond de dood van zijn vader op te lossen. Hij reist af naar de plek waar zijn vader vermoord is: het Belgische plaatsje Mohrbach-St. Hubert. Frits noemt zijn tocht zelf een kruisweg. In een eerder stuk dat ik schreef over Frans Kellendonk heb ik aannemelijk gemaakt dat Frits' reis moet worden beschouwd als een afdaling in het dodenrijk ('Een Oedipus in deconstructie', gepubliceerd in *Dietsche Warande & Belfort*, nr. 4 augustus 1992). Ik schrijf in dat artikel: '*De nietsnut* is te vergelijken met een soort woordenboek waarbij de lezer onder de ingang van één woord verwezen wordt naar een ander woord en dan weer terug in een eindeloze cirkelgang: Frits herinnert zich zijn vader, Frits reist zijn vader na in het dodenrijk, Frits verbeeldt zich dat hij zijn vader nareist, Frits herinnert zich zijn vader, et cetera.' Uiteindelijk biedt de tekst geen verlossing, hij eindigt in een status-quo. Ik citeer het slot van mijn artikel in *Dietsche Warande & Belfort*: *'De nietsnut* is

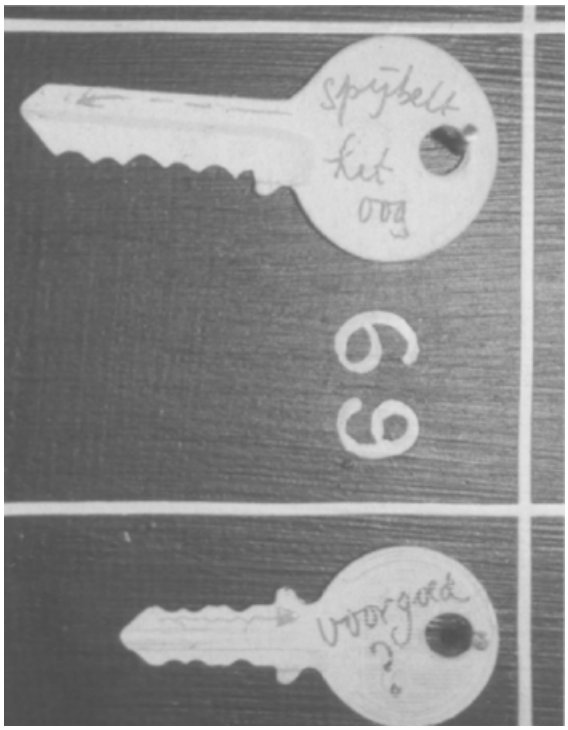
een tekst die alleen maar afgesloten lijkt te kunnen worden door een groot STOP-teken. Zo lees ik ook het slot van *De nietsnut*, waarin Frits als hij de grens al een tijdje achter zich heeft gelaten, klemgereden wordt "door een witte Porsche die me vanaf zijn dak in vlammend rode letters het woord STOP toevoegde". Met dit slot krijgt de lezer geen oplossing aangereikt, integendeel: de draad van Ariadne waarmee hij zich wellicht door het labyrint van de tekst meende te kunnen loodsen, wordt radicaal doorgeknipt.'

Kunst brengt geen oplossing en geen verlossing, kunst kan de dood niet overwinnen. In het essay 'Idolen' schreef Kellendonk: 'Kunst heeft de neiging sacraal te worden. Eén goddelijk attribuut in het bijzonder eigent ze zich toe: onsterfelijkheid. Niets wijst erop dat kunst minder vergankelijk zou zijn dan ander mensenwerk en toch is er een hardnekkig bijgeloof volgens welk het geslaagde, klassieke kunstwerk eeuwigheidswaarde zou hebben.'

Plotseling herinner ik me dat ik Kellendonk nog een keer heb gezien. Het was in de AKO-kiosk van het Amsterdamse Centraal Station. Het was warm zomerweer, iedereen liep luchtig of zelfs schaars gekleed rond, maar niet Kellendonk. Grijze broek, T-shirt en daaroverheen een warm ogend overhemd. Ook als ik hem niet als Kellendonk had herkend, was hij mij zeker opgevallen. Hij kocht een boek van Saul Bellow, een Amerikaanse pocket-uitgave. Ik noem de titel niet, omdat die titel dit stuk al te wee zou maken en van een betekenis zou voorzien die ik niet ambieer. Kellendonk verdween door de deuren van het Centraal Station, richting Damrak. Nu, zoveel jaar later, lees ik hoe Bellow in een stuk over Mozart Alfred Einstein aanhaalt. 'In zekere zin,' zo schrijft Alfred Einstein, 'was Mozart inderdaad slechts een bezoeker van deze aarde. Als mens voelde hij zich nergens thuis: noch in Salzburg, waar hij was geboren, noch in Wenen, waar hij stierf.' Ik beschouw Kellendonk in geen enkel opzicht als een verlosser - ik geloof niet in verlossers - maar een bezoeker van deze aarde is hij zeker geweest.

Arie Storm (1963) is schrijver en redacteur van BZZLLETIN *Hij schrijft over literatuur in onder meer* Vrij Nederland *Romans van zijn hand* Hémans duik *(1994)*, Hemellicht *(1997) en* De ongeborene *(2001)*.


61
69


Spijbelt
het
oog
voorgoed
?

Hans Dekkers

Vertelling als verlossing
Over William Faulkner en *Absalom, Absalom!*

Rond mijn achttiende las ik voor het eerst een roman van William Faulkner. Het was *The Sound and the Fury* en het boek maakte zo'n verpletterende indruk op me, dat ik meteen enkele andere romans van hem verslond: *Light in August, Sanctuary* en *As I Lay Dying*. Toch stond de grootste verrassing me nog te wachten. Na lezing van *Absalom, Absalom! wist* ik dat dit het meest bedwelmende boek was dat ik ooit had gelezen. Meer nog dan de romans van Dostojevski, Proust of Joseph Conrad had het boek me gehypnotiseerd en ondergedompeld in een broeierige en koortsachtige wereld. Sindsdien herlees ik *Absalom, Absalom!* eens in de paar jaar. Veel schrijvers die ik bewonder bleken op de een of andere manier door Faulkner beïnvloed: Albert Camus, Juan Carlos Onetti, J.M. Coetzee, Cesare Pavese, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Malcolm Lowry, Hugo Claus. Wat voor vele anderen J.D. Salinger is, is voor mij Faulkner: een levenslange liefde.

Door velen wordt Faulkner als de grootste Amerikaanse schrijver van de twintigste eeuw beschouwd, maar in Nederland is de bewondering altijd maar mondjesmaat geweest. Vertalingen van zijn romans werden een voor een verramsjt en als ik iemand een boek uitleende, kreeg ik later altijd te horen dat de personages niet uitgewerkt waren, alleen maar dienden om de stem van Faulkner zelf te laten klinken en dat hij een afschuwelijke stijl had: een en al bombastische retoriek en te veel adjectieven. Ook toen mijn debuut bij De Arbeiderspers werd uitgegeven en ik bij een eerste gesprek op de uitgeverij mijn bewondering voor Faulkner uitsprak, was hoongelach mijn deel: ‘We hebben net Cormac McCarthy binnengesleept en die is veel beter!’ Zou onze literaire cultuur waarin zo lang elke vorm van retoriek geschuwd werd en elk adjectief met argwaan werd bekeken (Elsschot en Nescio leken het hoogste goed) automatisch een ingekankerde haat oproepen tegen een schrijver als Faulkner? Terwijl zijn invloed in de hele wereld groot was, is die in Nederland beperkt gebleven tot Vestdijk, die vrijwel iedereen imiteerde die hij bewonderde, Hugo Claus en een enkele roman van Jacq Vogelaar (*De dood als meisje van acht*) en Marja Brouwers (*De feniks*). Maarten 't Hart heeft als een van de weinige Nederlandse schrijvers enthousiaste stukken over Faulkner geschreven, maar in zijn eigen werk is geen enkele invloed aanwijsbaar. Dat was in het buitenland wel anders. Sartre (‘*Pour les jeunes en France, Faulkner c'est un dieu*.’), De Beauvoir en Camus hadden een mateloze bewondering voor Faulkner en werden sterk

door hem geïnspireerd. Vrijwel alle belangrijke Latijns-Amerikaanse schrijvers beschouwden hem als hun grote voorbeeld. Juan Carlos Onetti had een portret van Faulkner boven zijn bed hangen en Jorge Luis Borges noemde hem in de jaren dertig de grootste schrijver van zijn tijd. Vargas Llosa vond hem 'de meest overtuigende schepper van fictie van onze tijd'. Camus noemde hem de grootste schrijver ter wereld en schreef een toneelbewerking van *Requiem for a Nun*. Pavese introduceerde hem in Italië en vertaalde *The Hamlet*.

Er was in Nederland hier en daar wel eens een losse vertaling van Faulkner verschenen, maar pas vanaf 1977 begon De Bezige Bij zijn werk in een serie aan den volke te presenteren middels de vertalingen van zeven van zijn beroemdste romans. Het effect was nagenoeg nihil. Ze kwamen vrijwel allemaal in de ramsj terecht. De hausse die de vertalingen van het werk van bijvoorbeeld Nabokov of Borges teweegbracht, bleef volledig achterwege.

Het enige boek van Faulkner dat in Nederland wél redelijk was verkocht was de vertaling van *Sanctuary*. Deze roman is een verhaal apart. De Amerikaanse uitgever weigerde het in eerste instantie te publiceren, omdat het naar zijn mening zowel de schrijver als de uitgever in de gevangenis zou doen belanden. Het boek werd in de pers niet slecht ontvangen en het werd een bestseller. Toch wordt de gruwelijke horrorgeschiedenis, waarin onder andere een meisje met een maïskolf wordt ontmaagd door een impotente psychopaat, meestal bestempeld als smakeloze pulp. In Nederland werd het dan ook meerdere malen uitgegeven met een sexy del op het omslag. De titel werd gemakshalve vertaald in ondermeer 'Het gangstermeisje Temple Drake' of gewoonweg 'Het gangstermeisje'. Faulkner zelf had geen hoge dunk van zijn 'potboiler' en toch ben ik het met Mario Vargas Llosa eens dat *Sanctuary* als een van de belangrijke romans uit de Yoknapatawpha-cyclus beschouwd moet worden, naast erkende meesterwerken als *Light in August en Absalom, Absalom!* Vargas Llosa schrijft dat alleen een genie een dergelijk gruwelijk verhaal niet alleen acceptabel maar ook betoverend kan maken voor de lezer.[1.] Uiterst effectief in deze roman is volgens Vargas Llosa het feit dat Faulkner de meeste gruwelijke gebeurtenissen *niet* vertelt of verbergt voor de lezer door ze in de chronologie op een andere plek te onthullen. Er is sprake van een *omineuze*, expressieve stilte, waardoor een angstaanjagende sfeer ontstaat die zich als een gif over het verhaal verspreidt. Faulkner paste dit procédé wel vaker toe, in feite is het één van zijn meest in het oog springende stijlkenmerken. Jacq Vogelaar beschreef het als volgt: 'De zinnen en verhalen van Faulkner beschrijven dezelfde omtrekkende bewegingen, rond een omineus beeld, een blinde vlek waar het verstand niet bij kan, keer op keer zijn verwoede pogingen herhalend, hamerend op het aambeeld van het onmogelijke.'[2.]

1. Mario Vargas Llosa: 'William Faulkner: The Sanctuary of Evil'. In: *Making Waves*, Farrar, Straus and Giroux, 1996.
2. J.F. Vogelaar, *Striptease van een ui*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993. p.108.

Faulkners personages zijn niet altijd even consistent of overtuigend. Dat komt omdat ze in de eerste plaats voertuigen zijn voor zijn lyrische en meanderende evocaties. In elk personage klinkt de stem van de schrijver zelf mee, zoals je kunt zeggen dat Proust in alle personages van *La Recherche* doorklinkt. Men zegt wel eens dat de intrige of het drama van een roman moet voortkomen uit de karakters, bij Faulkner lijkt het andersom te gebeuren. Faulkner is niet iemand die romans schrijft waarin een aantal sterk uitgewerkte karakters samen de intrige voortstuwen, zijn romans zijn eerder bezwerende evocaties van de psyche van zoiets abstracts als 'het Amerikaanse Zuiden', van het hele kluwen van afkomst, bloedverwantschap, noodlot, verval, schuld en onschuld, achterlijkheid en doortraptheid, passie en geweld, dat door de schrijver als een magiër leven wordt ingeblazen. Dat dit in sommige gevallen onvergetelijke personages oplevert, wil ik niet ontkennen, maar ik beschouw dit eerder als een gelukkige bijkomstigheid dan als het hoofddoel van de schrijver. Richard H. Rovere schreef in dit verband: 'Ik heb gezegd dat Joe Christmas geen gedenkwaardige figuur is maar een serie gedenkwaardige ervaringen, waarvan sommige in geen enkele betrekking staan tot andere.'[3.]

Sartre, hoewel groot bewonderaar van Faulkners werk, had moeite met de psychologie van de personages. In een essay over het tijdgebruik in *The Sound and the Fury* schrijft hij dat de personages voortdurend handelen alsof ze geen invloed kunnen uitoefenen op wat ze gaan doen.[4.] Het lijkt alsof alles wat ze ondernemen al gedaan is. De vrije wil, die in Sartre's existentialisme zo'n centrale rol speelt, is bij Faulkner afwezig. Alle handelen wordt door een onwrikbaar lot bepaald. De mens is 'the sum of his misfortunes' en Sartre vergelijkt het personage bij Faulkner met iemand in een open auto die achterwaarts kijkt. Aan weerszijden van hem ziet hij vormloze schaduwen, flikkeringen en lichtvlekken, en pas als ze achter hem liggen worden het bomen, mensen en auto's. Het heden bestaat niet, alles is verleden tijd. Bovendien presenteert dat verleden zich niet chronologisch aan de personages (en aan de lezer), maar gestuurd door emotionele impulsen.

Yoknapatawpha County

Zoals García Márquez later, sterk geïnspireerd door Faulkner, Macondo schiep, het dorp van *Honderd jaar eenzaamheid*, zo schiep Faulkner het universum van Yoknapatawpha County met als hoofdplaats Jefferson. Dit gebied komt overeen met de omgeving waarin Faulkner het grootste deel van zijn leven doorbracht: Lafayette County in het noorden van de staat Mississippi met als hoofdstad Oxford. Faulkners belangrijkste thema is de ontwrichting die de burgeroorlog in het zuiden van de Verenigde Staten

3. zie het nawoord van William Faulkner, *Licht in Augustus* Amsterdam, De Bezige Bij, 1981.
4. Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Parijs, Gallimard, 1947. ('La temporalité chez Faulkner').

heeft teweeggebracht. Deze oorspronkelijk aristocratisch-patriarchale samenleving brokkelde in hoog tempo af na de overwinning van ‘het Noorden’ en de gewijzigde verhoudingen tussen zwart en blank, alsmede de toestroom van ‘white trash’ uit het Noorden, lieden zonder veel cultuur en opleiding die alleen op financieel gewin uit waren, leverde een kruitvat van spanningen op. Deze arme lieden uit het Noorden, ook wel *carpetbaggers* genoemd, kwamen zogenaamd om hulp te bieden aan het volledig ontwrichte Zuiden, maar in werkelijkheid waren het fortuinzoekers. Voor ons Europeanen is het vaak moeilijk inzicht te krijgen in de verhoudingen in de Deep South. De groep nieuwkomers nam de rassenvooroordelen van de oude bovenlaag en de arme blanke keuterboertjes (de *rednecks*) in verhevigde mate over, vaak gecombineerd met religieus fanatisme. Waar onder de oude verhoudingen in ieder geval bij de plantagehouders nog enig verantwoordelijkheidsgevoel bestond ten opzichte van de zwarte slaven, was er bij de nieuwkomers slechts sprake van ‘ieder voor zich en God voor ons allen’. Aanhangers van de Ku-Klux-Klan en voorstanders van ‘lynchjustitie’ werden aangetroffen bij de nieuwe, blanke onderlaag en niet bij de oude aristocratische grondbezitters.

Met het uiteenvallen van de traditionele samenleving van het Zuiden doet de ‘moderniteit’ zijn intrede. Een gemeenschap die sterk was gebaseerd op wederzijdse afhankelijkheid wordt vervangen door een conglomeraat van individuen die puur handelen uit eigenbelang en concurrentie. De aristocratie (onder anderen de plantagehouders) zag de oude normen en waarden met voeten getreden worden door de nieuwkomers. Toch was er één punt waarop ze elkaar vonden: het taboe van de rassenvermenging. Voortdurend keert dit gegeven terug in Faulkner romans. Als aan het licht komt dat er bij iemand negerbloed - al is het maar voor een achtste - door de aderen stroomt (een ‘octoroon’), dan is hij verdoemd en zal deze doem hetzij door anderen hetzij door hemzelf tot zijn ondergang leiden.

Natuurlijk gaat het bij Faulkner nooit om de algemene fenomenen op zichzelf. Het drama van het oude Zuiden voltrekt zich in zijn werk telkens op een individuele en unieke manier. Het gaat om hetgeen hij zelf in zijn Nobelprijsrede omschreef als ‘the human heart in conflict with itself which alone can make good writing because only that is worth writing about, worth the agony and the sweat.’

Faulkner kon putten uit een rijke orale traditie. Als kind hoorde hij al de verhalen over de helden uit de Burgeroorlog, over de vergane glorie, het verval, het geweld en het alcoholisme. Williams overgrootvader William Clark Falkner (nog zonder de *u* die Faulkner zelf later aan zijn familienaam toevoegde) had gevochten in de Burgeroorlog en in de oorlog met Mexico en had zo veel soldaten neergeschoten dat hij in vredestijd weigerde nog langer

een pistool te dragen. ‘The Old Colonel’ was een legendarische figuur: plantagehouder, oprichter van een spoorlijn, bankeigenaar, politicus en romancier. Hij schreef de bestseller *The White Rose of Memphis* en werd vermoord door de man die hij had verslagen bij de verkiezingen om een parlementszetel, een voormalige zakenpartner.

De kleine William kreeg ook andere verhalen te horen. De vier kinderen uit het gezin Faulkner werden toevertrouwd aan de zorgen van ‘Mammy Callie’, een in 1840 in slavernij geboren zwarte vrouw, die voor het slapengaan verhalen vertelde over de ellende die de zwarte bevolking had meegemaakt.

Absalom, Absalom!

Absalom, Absalom! heeft alles van een detectiveverhaal. Er is één vraag waar het hele verhaal om draait: waarom vermoordde Henry Sutpen zijn boezemvriend Charles Bon? Laat ik eerst iets over de ingewikkelde vertelstructuur zeggen.[6.] Quentin Compson maakt de lezer tot getuige, terwijl hij probeert het verhaal van Thomas Sutpen en zijn nakomelingen te (re)construeren. Hij doet dit in de tweede helft van het boek samen met zijn kamergenoot, de uit Canada afkomstige student Shreve. Hierbij maakt hij gebruik van de verhalen van Miss Rosa Coldfield en van zijn vader die op zijn beurt de verhalen goeddeels weer van zíjn vader hoorde, die met Thomas Sutpen was bevriend waardoor het in wezen het verhaal van Sutpen zelf is. Deze ‘matroesjka’-techniek van ‘het verhaal in het verhaal’ wordt door Faulkner vaak toegepast. De verslagen worden verteld in lange monologen, met de stem van degene van wie het verhaal afkomstig is. Sartre schreef: ‘De monologen van Faulkner doen denken aan vliegreizen met veel luchtzakken, bij iedere luchtzak valt het bewustzijn van de held terug in het verleden, dan stijgt het weer op en valt opnieuw terug.’[5.] Dit geldt bij uitstek voor *Absalom, Absalom!* De reconstructie van Quentin en Shreve vindt plaats in hun studentenkamer in januari 1910, ongeveer vier maanden nadat Quentin de verhalen van Miss Rosa en zijn vader heeft gehoord. Al is het essentieel voor de roman, ik zal hier niet beschrijven hoe stukje bij beetje het verhaal wordt gereconstrueerd. In grote lijnen komt het ingewikkelde verhaal van Thomas Sutpen en de zijnen op het volgende neer. Als kind is hij ooit aan de deur van een landhuis weggestuurd door een zwarte butler en die vernedering wil hij wreken door zelf een plantagebezitter te worden. Sutpen is een ambitieuze doorzetter en het is zijn grote wens net als de blanke plantagebezitters te worden en een dynastie te stichten. Hij vergaart kapitaal door te werken op een suikerplantage op Haïti en trouwt er met de dochter van de plantagebezitter. In zijn grote plan past geen rassenvermenging en als

6. Estella Schoenberg, *Old tales and talking* NewYork, University Press of Mississippi, 1977
5. idem p.68.

hij ontdekt dat zijn vrouw zwarte voorouders heeft, verlaat hij haar en hun zoon. Hij komt in de jaren dertig van de negentiende eeuw met een groep zwarte slaven naar Yoknapatawpha County en begint er een plantage, die hij ‘Sutpen's Hundred’ noemt. Hij trouwt met Ellen Coldfield en krijgt een zoon (Henry) en een dochter (Judith). Henry gaat in 1859 naar de universiteit waar hij Charles Bon ontmoet. Ze raken bevriend en als ze Sutpen's Hundred bezoeken worden Judith en Charles op elkaar verliefd. Bij een volgende bezoek krijgt Henry een heftige ruzie met zijn vader. Hij doet afstand van het ouderlijk huis en zijn geboorterecht en vertrekt met Charles naar New Orleans. In de Burgeroorlog vechten ze zij aan zij. Als Charles na de oorlog Judith ten huwelijk vraagt, ontstaat er een ruzie tussen hem en Henry. Henry schiet hem dood. Of dit alles het uiteindelijke gevolg is van Thomas' ontdekking dat Charles er in New Orleans een maîtresse op na houdt, lijkt niet erg aannemelijk. Toch is er voorlopig geen andere verklaring voorradig. Ook Thomas vecht in de oorlog en als hij naar huis terugkeert, wordt hij geconfronteerd met wat er is gebeurd. Zijn ‘plan’ is volledig in duigen gevallen: zijn vrouw is al drie jaar dood, zijn zoon is voortvluchtig en zijn dochter is gedoemd een oude vrijster te worden. Om toch nog een erfgenaam te krijgen vraagt hij de zuster van zijn vrouw, Rosa, met hem te trouwen. Later stelt hij de voorwaarde dat ze eerst een zoon van hem moet baren. Woedend keert Rosa zich van hem af. In een laatste wanhopige poging een zoon te verwekken, duikt hij in bed met Milly, kleindochter van Wash Jones, een arme blanke die over zijn bezittingen heeft gewaakt gedurende zijn afwezigheid tijdens de oorlog. Als er een dochter wordt geboren, zegt Sutpen: ‘Well Milly, too bad you're not a mare like Penelope. Then I could give you a decent stall in the stable.’ Wash Jones hoort deze opmerking en vermoordt Sutpen met een zeis. Later maakt hij ook een einde aan het leven van Milly en haar baby.

Na haar vaders dood in 1869 blijft Judith in het huis wonen met de mulattin Clytie, haar halfzuster. Ze sterft in 1884. Als Miss Rosa in 1909 met Quentin Compson spreekt, deelt ze hem mee dat ze vermoedt dat er behalve Clytie en een idioot jongetje nog iemand in het vervallen huis van Sutpen aanwezig is. Degene die zich er schuilhoudt en die door Clytie wordt verzorgd, blijkt de op sterven liggende Henry te zijn. Als Miss Rosa een ambulance stuurt om de zieke Henry op te halen, denkt Clytie dat het de politie is die Henry komt arresteren. Ze steekt het huis in brand en de enige die het overleeft, is het idiote ‘zadelkleurige’ jongetje, een kleinzoon van Charles Bon.

Het mysterie waarom Henry ooit Charles vermoordde, zal door Quentin en zijn studievriend Shreve opgelost moeten worden en laat ik het geduld van de lezer maar meteen belonen en de clou weggeven: Charles is Henry's half-

broer, zoon van Thomas Sutpen en zijn eerste vrouw.

Faulkner bedient zich van het procédé van de detective. Veel informatie wordt lang achtergehouden. Zo komt de lezer pas laat te weten dat Sutpens eerste vrouw gemengd bloed had. Ook vele andere gegevens worden pas tegen het einde van de roman geopenbaard. Door Shreve op te voeren, kan Faulkner het detective-element ten volle benutten. Shreve is een nieuwsgierige buitenstaander, die merkbaar geniet van de geleidelijke ontraadseling van de vele mysteries die het verhaal over de Sutpens herbergt. Anders dan Quentin is hij niet emotioneel betrokken bij het verhaal en vraagt hij zelfs op sommige momenten om uitstel bij het onthullen van belangrijke gegevens om voor hemzelf de spanning van het verhaal te vergroten. Als Quentin op het punt staat te onthullen wie zich schuilhoudt in het vervallen huis van Sutpen, roept Shreve uit: 'Wait then. For God's sake wait.' De vele vragen die het verhaal oproept, kunnen niet allemaal met de aan Quentin bekende informatie worden opgelost. De lezer speculeert mee met de (re) constructie van Quentin en Shreve.

Thomas Sutpen is in wezen een figuur die zich juist niet met het verleden bezighoudt. Hij leeft in de toekomst. Zijn hele leven staat in het teken van zijn 'design', zoals hij het zelf noemt: hij zal een plantage bezitten, een groot herenhuis bouwen en een zoon verwekken die zijn werk voort kan zetten. Hij zal een dynastie stichten. Sutpen is iemand die wil bereiken wat anderen bereikt hebben. Hij is een *nobody* die uit de bergen van West-Virginia komt, zonder verleden, maar met een toekomst. Hij is het prototype van een 'moderne' mens, niet van een traditionele. Hij neemt tradities over, alleen als het in zijn 'design' past, niet omdat die tradities hem aan het hart gaan. Liefde en haat zijn begrippen die niet in zijn zakelijke plan passen. Hij handelt uit berekening, niet gestuurd door zijn emoties. Hij is ook geen racist (zo voedt hij Clytie, dochter van hem en een slavin, samen met zijn kinderen Henry en Judith in het huis op), maar hij verwerpt elke band met mensen van gemengd bloed wanneer het niet in zijn 'design' past.

De tragedie van Thomas Sutpen is het mislukken van zijn levensplan, maar het is een tragedie waarbij de lezer weinig voelt, omdat het eerder lijkt op een bedrijfsplan dat in duigen valt dan op een ware zielenstrijd. Het werkelijke drama van de roman, waar 'the human heart in conflict with itself' is, is dan ook te vinden in de geschiedenis van Henry. Hoewel Faulkner het niet op de voorgrond plaatst, is de spil waar *Absalom, Absalom!* om draait, niet Sutpens ondergang, maar de moord van Henry op zijn boezemvriend en halfbroer teneinde zijn zuster te redden. En het is deze geschiedenis die Quentin obsedeert. We zullen zien waarom.

Quentin Compson als schepper van fictie

In Faulkners werk speelt de verloedering en het verval van het oude Zuiden een grote rol. Na het uiteenvallen van die wereld is er een leegte ontstaan en die leegte wordt opgevuld met verhalen, mythes en sagen. De teloorgang van het oude Zuiden heeft een diepe wond geslagen en die wond lijkt alleen genezen te kunnen worden door het obsessief oproepen van die wereld door middel van verhalen. Voor Quentin Compson lijkt er maar één verlossing mogelijk en dat is dat hij het hele verhaal van het Zuiden aan zijn Canadese kamergenoot in Harvard vertelt. Zo kan hij de oude wereld fixeren en het voortgaan van de allesvernietigende tijd stoppen. Maar 'het verlossende woord' is slechts schijn en uiteindelijk kan de tijd niet worden stilgezet, ook niet door middel van een vertelling. De tijd raast onverbiddelijk voort en Quentin trekt zijn conclusie: hij pleegt zelfmoord om alsnog zijn verlangen naar stilstand te stillen. Veelzeggend (iets té veelzeggend misschien) is het dat hij op de dag van zijn zelfmoord zijn horloge vernielt, zoals we in *The Sound and the Fury* kunnen lezen, een roman die een paar feiten over Quentin aan het licht brengt die niet in *Absalom, Absalom!* worden vermeld. *Absalom, Absalom!* kan ook gelezen worden als een verhaal over het scheppen van fictie. Tijdens de lange gesprekken met zijn kamergenoot Shreve bedenkt Quentin zijn 'ripple'-theorie. Zoals een in een vijver geworpen kiezelsteen golfjes veroorzaakt, zo veroorzaakt elke menselijke handeling rimpelingen in de vijver van een individueel leven die zich verder uitbreiden naar de levens van zijn generatiegenoten, zijn generatie en zijn tijd. Estella Schoenberg gaat zelfs zo ver Quentin Compsons zelfmoord, zijn sprong van de brug in de Charles River, te vergelijken met die kiezelsteen, die steeds groter wordende concentrische cirkels van verhalen uitzendt over het oppervlak van Yoknapatawpha's tijd en ruimte. Quentin Compson als een generator van zich steeds verder uitbreidende verhalen, die uiteindelijk alle tezamen de Yoknapatawpha-mythe vormen. Misschien zou je kunnen zeggen dat Quentin Compson model heeft gestaan voor de schepper van die mythe, voor Faulkner zelf dus. Als we in hoofdstuk acht van *Absalom, Absalom!* naar aanleiding van het nachtelijke gesprek tussen Quentin en Shreve ook nog de volgende zin tegenkomen: 'the two of them creating between them, out of he rag-tag and bob-ends of old tales and talking, people who perhaps had never existed at all anywhere,'[7] dan wordt een postmodernistische lezing van Faulkners werk wel erg verleidelijk.

Hoewel *Absalom, Absalom!* heel goed als een afzonderlijk boek te lezen is, krijgt de roman een extra dimensie na lezing van *The Sound and the Fury*. In deze roman voltrekt zich de tragedie van Quentin in zijn volle omvang. Quentin kan niet in het reine komen met zijn incestueuze gevoelens voor

7 William Faulkner, *Absalom, Absalom'* Penguin Books, 1976. p.250.

zijn zus Caddy, komt de schok niet te boven wanneer Caddy wordt verleid door Dalton Ames en pleegt uiteindelijk aan het einde van zijn eerste studiejaar in Harvard zelfmoord. Geen enkele van deze gegevens is terug te vinden in *Absalom, Absalom!*, waarin Caddy nooit genoemd wordt en er nergens sprake is van een vooruitwijzing naar de zelfmoord, maar ze resoneren voortdurend mee in de saga over Thomas Sutpen en zijn nakomelingen. Het verhaal van Quentin, Caddy en Dalton Ames spiegelt zich in de tragische geschiedenis van Henry en Judith Sutpen en Charles Bon. Door het verhaal van Thomas Sutpen te vertellen en te reconstrueren, lijkt Quentin achter het geheim van zijn eigen tragedie te willen komen. Zijn persoonlijke verhaal is ook het verhaal van de Sutpens en zelfs van het oude Zuiden, een verhaal van verloren grandeur, van degeneratie en ondergang. In zekere zin weerspiegelt Quentins dood het dode en uiteindelijk onkenbare verleden van het Zuiden.

Het gaat te ver alle parallellen tussen beide geschiedenissen op te sommen, maar een belangrijk voorbeeld moge verduidelijken wat Faulkners bedoeling was. De parallellen geven een diepte aan Quentins reconstructie van het verhaal van de Sutpens, omdat zijn eigen tragedie erin wordt weerspiegeld. Estella Schoenberg wijst op een beeld waaruit volgens haar *The Sound and the Fury* zich heeft ontwikkeld en dat in *Absalom, Absalom!* een parallel heeft: ‘a spunky little girl, having climbed to a forbidden place, looks down unafraid at an adult ritual which is essentially cruel - in a way usurping a boy's place at a rite of passage.’[8.] Er wordt hier verwezen naar de beroemde scène in *The Sound and the Fury* waarin Caddy in de perenboom klimt om door het raam de begrafenis van haar grootmoeder te bespioneren. Haar broers kijken omhoog tegen het met modder besmeurde achterste van haar broekje aan. Volgens Schoenberg is Rosa Coldfields beschrijving van een scène bij de Sutpens in *Absalom, Absalom!* het begin van Quentins identificatie met Henry Sutpen. Thomas Sutpen houdt in zijn stal een gewelddadige bokswedstrijd met een van zijn slaven voor een publiek dat bestaat uit zijn vrienden en een paar zwarten. Zijn vrouw ontdekt dat Thomas zijn veertienjarige zoon Henry heeft gedwongen ernaar te kijken. Henry raakt totaal overstuur en rukt zich schreeuwend en brakend los van de mannen die hem vasthouden. Zijn twaalfjarige zus Judith bekijkt het tafereel door een gat in de vliering en is tamelijk onaangedaan.

De identificatie van Quentin met Henry bereikt een huiveringwekkende apotheose, als Quentin aan het eind van *Absalom, Absalom!* zijn ontmoeting met Henry beschrijft. Het is duidelijk dat hij in de stervende Henry zichzelf heeft herkend.

8. Schoenberg, p.96.

Stijl

Wat is nu het meest wezenlijke dat me, ook als schrijver, in het werk van Faulkner heeft aangesproken en nog steeds aanspreekt? Ik denk dat het is wat ik met een verwijzing naar Wagner 'de oneindige melodie' zal noemen. Het bedwelmende van Wagners muziek komt voort uit het feit dat zijn melodieën voortdurend worden gemoduleerd en dat de oplossing in de grondtoon steeds wordt uitgesteld. Dit uitstel zorgt voor de suggestie van een hunkerend verlangen en hierdoor ontstaat de hypnotiserende, broeierige sfeer. De muziek spoelt in een voortdurend aanzwellen en weer afnemen als golven over je heen ('das Wogen'), zonder ooit een rustpunt te vinden. Het was precies deze atmosfeer van uitgestelde bevrediging, die me zowel bij Faulkner als Wagner diep trof en die ik als ideaalbeeld voor ogen had toen ik me serieus met schrijven begon bezig te houden. Nog steeds grijp ik zo nu en dan naar Faulkners werk, wanneer ik een passage waaraan ik werk te direct en daardoor te weinig suggestief vind. Een paar zinnen Faulkner zijn soms voldoende om me op het juiste pad te zetten. Het is moeilijk exact te benoemen waaruit dit beproefde middel bestaat, maar het heeft alles van doen met de omtrekkende bewegingen, het niet direct benoemen, het jezelf tot uitstel dwingen.

Zoals ik eerder de vertelstructuur van Faulkners romans vergeleek met *matroesjka's*, zo kun je ook Faulkners maniëristische stijl daarmee vergelijken: zinnen in zinnen, soms tussen haakjes en daarbinnen weer bijzinnen enzovoorts, soms zo gekunsteld dat het je duizelt en je geneigd bent het voor gezien te houden. Maar wie zich niet meteen laat afschrikken raakt meer en meer bedwelmd door het jachtige, ijlende proza dat in elke zin *alles* lijkt te willen uitdrukken. Ik denk dat het hypnotiserende van Faulkners proza ook daarmee te maken heeft: het herbergt een haast maniakale drang in zich om *alles* te willen zeggen, waardoor juist een verbrokkelde en suggestieve vloed aan gegevens op de lezer afkomt. Faulkners stijl doet vaak denken aan een ijlende zieke die, ervan bezeten zijn verhaal te doen, een stroom van gebeurtenissen en beelden uitkraamt, waarin maar met moeite een lijn te ontdekken valt. Toch blijken de zinnen die in eerste instantie ondoordringbaar leken, bij herlezing vaak ineens hun betekenis prijs te geven. Faulkner zei ooit over het schrijven van de door hem bewonderde schrijver Thomas Wolfe (ook in Nederland in tegenstelling tot onder andere Duitsland en Frankrijk nagenoeg onbekend; niet te verwarren met Tom Wolfe), dat het een poging was 'to put the whole history of the human heart on the head of a pin.' Dit lijkt eerder een adequate beschrijving van de manier waarop hijzelf zijn barokke zinnen construeerde. Overigens varieerde Faulkner zijn stijl voortdurend en is veel van zijn werk in een veel minder barokke stijl

geschreven dan bijvoorbeeld *Absalom, Absalom!* of *The Sound and the Fury*. Wat vaak vergeten wordt, is een ander aspect van Faulkners werk: de spreektaal. Ik geloof niet dat er een Amerikaanse schrijver bestaat die zulke grandioze dialogen schreef en de spreektaal en het *slang* van een grote diversiteit aan personages zo goed beheerste. Niet voor niets werd hij door Hollywood gevraagd als scriptschrijver.

Faulkners grootheid heeft in de eerste plaats te maken met zijn bijna bezeten preoccupatie met de *vorm* van de roman, in al zijn aspecten. De virtuositeit waarmee hij deze heeft geëxploreerd, maakt hem tot een van de grootste schrijvers van de twintigste eeuw. Natuurlijk, het lezen van Faulkner, en zeker een van zijn moeilijkste romans *Absalom, Absalom!*, kost enige inspanning. De vertelstructuur is labyrintisch, de bezwerende zinnen staan vol beelden en metaforen en veelal ontbreken de leestekens. Vaak bestaan hele passages uit een langgerekte *stream of consciousness*. Toch wordt de lezer die zich niet laat afschrikken door deze schijnbare obstakels, uiteindelijk ruimschoots beloond. Overigens moet men door dit alles niet denken dat Faulkner een academische belangstelling voor literatuur had. Hij had daar zelfs een gruwelijke hekel aan en verfoeide de literatuurwetenschap. Toen hij in zijn jonge jaren aan de universiteit van Mississippi enkele colleges volgde, vroeg een professor hem: ‘Mr. Faulkner, what did Shakespeare mean when he put those words in the mouth of Othello.’ Faulkner dacht even na en antwoordde: ‘How should I know? That was nearly four hundred years ago, and I was not there.’[9.]

Enige maanden geleden las ik dat uitgever Emile Brugman van Atlas binnenkort met de (her)uitgave van al het werk van Faulkner wil beginnen. Misschien gaat Nederland meer dan een halve eeuw na de rest van de wereld alsnog de grote Amerikaan ontdekken.

Hans Dekkers debuteerde in 1994 met de roman Begrafenis van de sardine. *Hierna verschenen bij De Bezige Bij*. Black-out *(roman, 1997)*, De vloek *(verhalenbundel, 1999) en* Het vijfde kwartier *(roman, 2000). In 2000 verscheen tevens zijn toneelstuk* Op weg naar het hart *in boekvorm. Het werd opgevoerd in het Chassé Theater te Breda*

9. Joseph Blotner, *Faulkner, A Biography*. (One-volume edition) Random House, 1984. p.76.

Esther Polak

Waarom Darwin voor mij de messias is

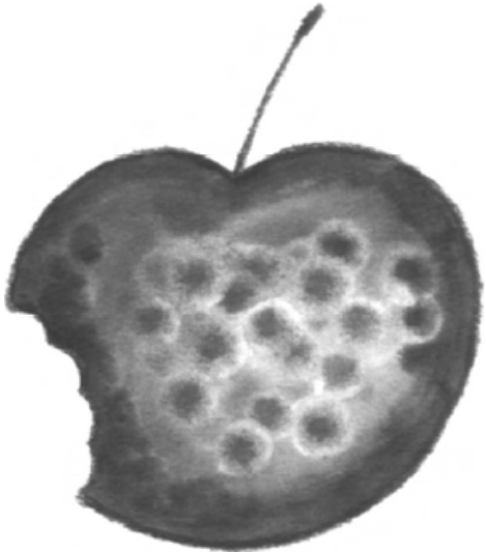
> *De natuurlijke, oorzakelijke samenhangen zijn steeds indrukwekkender en boezemen meer eerbied in dan zelfs de mooiste mythische verklaring. Wie de natuur kent heeft niet het ondoorgrondelijke en bovennatuurlijke nodig om eerbied te voelen*.
> Lorenz in de vertaling van Hillenius ‘Over agressie bij mens en dier’ pag. 236

1

Ik heb het verhaal geloofd omdat ik geen ander verhaal kende:

De eerste vrouw die een verboden appel pakt en een stuk aan haar man geeft. De eerste ondeugd. Het koppel wordt dan ook weggezonden uit de tuin waar zij wonen, het paradijs. Zij krijgen schaamte voor hun mooie blote lijfven ingeprent. De vrouw wordt door de God nagescholden: ‘In pijn zul je baren!’ En de man: ‘In het zweet des aanschijns zul je werken!’ Hun maaltijden moeten van nu af aan, buiten het paradijs, met moeite aan de aarde worden ontfutseld. En als zij daar niet in slagen hebben zij honger en zullen in het ergste geval sterven, een innovatie van het buitenparadijselijk bestaan. Al deze nieuwe moeilijkheden zijn een straf. Het zijn geen leuke uitdagingen voor Adam en Eva. De belangrijkste dingen in het leven: het krijgen van kinderen, eten en sterven, zijn een straf van God. Een afschuwelijke, hopeloze onmogelijkheid om gelukkig te zijn is het gevolg.

Geluk is gelijkwaardigheid. Gelijkwaardigheid van mannen en vrouwen, van mens en natuur, van de hongerige maag ten opzichte van het voedsel.



2

Ik ben zo'n mens. Het enige dier dat bang kan zijn voor de dood. Dat maakt het niet gemakkelijk om te genieten van het leven. Ik ben mens. Ik ben zowat het enige dier dat ook wil vrijen als ik mij niet kan voortplanten. Ik ben mens. Ik ben een probleemwezen. *Mijn* stront en afvalberg doen de wereld verstikken, terwijl de lieve poep van wilde dieren een zegen is voor natuurlijke kringlopen.

Ik voel me slecht. Kasten vol lingerie heb ik gekocht om dat te overwinnen. Om goed voedsel en milieuvriendelijke stront te krijgen, heb ik een arbeidsintensieve moestuin aangelegd. Mijn angst voor de dood heb ik proberen te bezweren door een jachtgeweer te kopen. (Wie zelf doodt weet tenminste wat het is.) Ik heb de beste jaren van mijn leven besteed aan bh's passen, klei schoffelen en konijnen villen. Maar mijn vrienden hebben zich van mij afgekeerd omdat ik hun supermarktvoedsel niet bliefde, hun autobezit vervloekte en nooit mee wilde naar het palmenstrand.

3

Dat weer is niet vol te houden.

Het duurde niet lang, of ik haalde weer kroketten op de hoek. Ik liet de lingerie verstoffen en de moestuin overwoekeren. Ik sloot mij op in mijn huis. Daar dronk ik vele potten thee en verslond de eindeloze pagina's van slechte boeken. Die thee bestelde ik per fax bij de supermarktthuisdienst en de boeken betrok ik met dozen tegelijk van de kringloopwinkel. Helemaal ontaard ben ik nooit.

Op een dag heb ik zo *The selfish gene* van Richard Dawkins in handen gekregen. Het zat per ongeluk in een van de ladingen boeken en ik heb het bij toeval gelezen. De schellen zijn mij woord voor woord van de ogen gevallen.

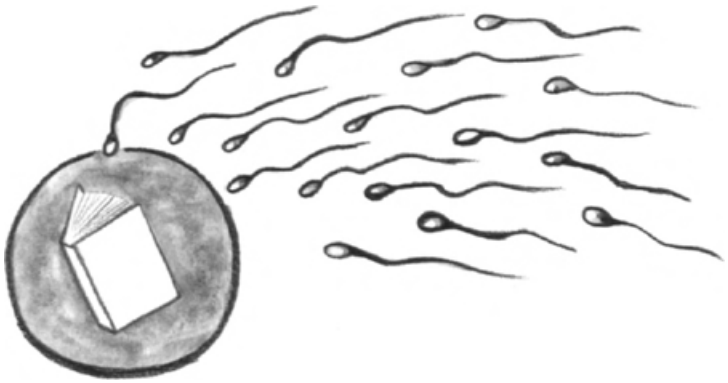
4

Iedere kwaliteit kent zijn prijs, en gingen de kosten van mijn lectuur aanvankelijk die van het oud papier nauwelijks te boven, de stapels boeken van mijn nieuwe biologische helden als Darwin, Dawkins, Gould, Dennet, Wilson en Wallace doen mijn rekening schrikbarend rood staan. Ik maak mij de Darwinistische evolutietheorie en het daaruit volgende gedachtegoed meer en meer eigen. Ik zet de boeken vol verfrissende feiten en theorieën op een rij in een leeggeruimde kast en ik geef ze een keurig nummer. Ik ga geld verdienen om deze boeken, mijn verrekijker en een microscoop te kunnen betalen. Het leven lijkt opeens te kort om alles wat mij interesseert te lezen en te onderzoeken.

Met iedere regel besef ik beter dat ik alleen door het sterven van al mijn voorouders kan zijn wie ik ben. Niet alleen de seks van mijn eigen vader en moeder, maar de succesvolle voortplanting van alle organismen in mijn afstammingslijn, van de vroegste prokaryoten af, is voorwaarde voor mijn bestaan. Stukken in mijn genen stammen uit die tijd. Mijn lichaam is historie. Zonder de dood geen bacteriën, planten, zoogdieren, primaten en uiteindelijk geen mens.

5

Voor het eerst sinds vele jaren pak ik mijn racefiets uit de gangkast. Ik laat het moestuingereedschap en jachtgeweer thuis en ik neem mijn nieuwe microscoop en verrekijker mee. Ik ga in mijn overwoekerde volkstuin zitten en kijk naar een nieuwe wereld. Ik zie koolmezen vliegen, drieblad onverwoestbaar groeien en slakken de laatste resten van de spruitjesplant opeten. Ik hoor het geluid van een benzinemotor in de verte. De natuurwetten die in de eerste de beste kiezel aanwezig zijn, dragen de mogelijkheid in zich tot het ontstaan van al het leven om mij heen. Ik pak zo'n kiezel op. Met die steen heb ik een volledige genesis in de hand. Er staan keiharde feiten in. Feiten die misschien gedeeltelijk weersproken zullen worden, maar die maken dat ik mij nooit meer uit het paradijs zal laten verdrijven.



6

Seksuele feiten: ik weet nu dat het ontstaan van seksuele voortplanting zo'n duizend miljoen jaar geleden heeft plaatsgevonden. Op tweederde van de geschiedenis van het leven. Het verschil tussen mannen en vrouwen is in essentie heel eenvoudig samen te vatten: ‘De ene groep besluit veel te investeren in weinig, de andere groep besluit weinig te investeren in veel.’ Het vrouwelijke organisme maakt een paar grote eieren, die ieder veel energie kosten en een kostbaar bezit zijn. Het mannelijke organisme maakt veel, klein en goedkoop zaad. Binnen de vrouwelijke strategie is het belangrijk zuinig te zijn op haar investering. De mannelijke strategie vergt goklust en verspilling. Seks is niets dan dat.

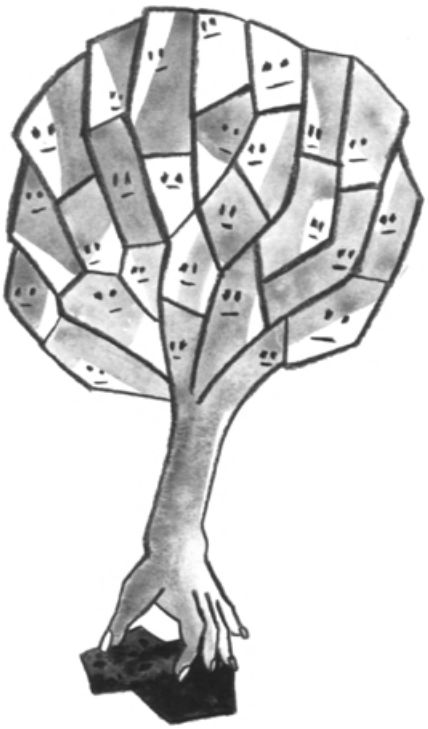
7

Wie zonder zonde is werpe de eerste steen.

Feit van het kwaad: zonder selectie zou evolutie niet mogelijk zijn. De dood is een vormende kracht. Voortplanting, voedsel en de dood zijn de gereedschappen waarmee de schepping de dode materie bewerkt.

Ik kijk naar de kiezel in mijn hand. Al het kwade staat als mogelijkheid in deze schuldeloze steen geschreven. Moord, verkrachting en oorlog, maar ook de gemanipuleerde sojabonen in de supermarkt, de koteletten van de kiloknaller, de benzinemotor die de rust langs de Amstel heeft verdreven en de chemotherapie die faalt bij mijn achterneef.

Feit van het ik: de eerste eencellige organismen waren eigenlijk groepje prokaryoten die in symbiose samensmolten. Mijn lichaamscellen stammen daar van af. Iedere cel van mijn lichaam bestaat uit meerder individuen. Ik ben nooit alleen.



8

Ik kijk naar sekseverschillen als naar een vulkaanuitbarsting. Totaal geboeid, zijn vernietigende kracht kennend, maar onbelemmerd genietend van zijn schoonheid.

Alle narigheid is de prijs die we moeten betalen voor het simpele wonder dat we zijn ontstaan. Dat is geen straf van God, het kan niet anders. Het mechanisme dat aan dat ontstaan te grondslag ligt is doelloos. Het wordt door zichzelf voortgeduwd, maar kent geen streven. Het is als water dat niets wil, niets ziet, en toch zijn prachtige en vernietigende bedding naar zee gaat.

Een keuze uit de kast:

Richard Dawkins *The selfish gene*, 1976 [vertaald als *Onze zelfzuchtige genen*]; *The blind watchmaker*, 1986 [vertaald als *De blinde horlogemaker*].
Daniel Dennet, *Consciousness explained*, 1991 [vertaald als *Het bewustzijn verklaard*]; *Darwins dangerous idea*, 1995 [vertaald als *Darwins gevaarlijke idee*]
Stephen Jay Gould, *Eight little piggies*, 1993; *The panda's thumb*, 1993 [vertaald als *De duim* van *de panda*]
Charles Darwin, *On the origin of species by means of natural selection*, 1859 [vertaald als *Over de oorsprong der soorten*]; *Expression of the emotions in man and animals*, 1872 [vertaald *als Het uitdrukken van emoties bij mens en dier*]
C.Z. Lorenz, *Das sogenannnte Bose*, 1963 [vertaald als *Over agressie bij mens en dier*]
Jhon Maynard Smith, *Did Darwin get it right Essays on games, sex and evolution*, 1993 Simon Le Vay, *The sexual brain*, 1993
Jared Diamond, *Why is sex fun*, 1997
E.O. Wilson, *Sociobiology: The new synthesis*, 1975 Frans de Waal, *Peacemaking among primates*, 1988

9

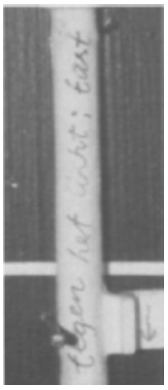
Mijn ogen behoren tot dezelfde werkelijkheid als mijn steen. Het genot van de voortplanting, de noodzaak tot voedsel zoeken en de angst voor de dood zijn er. Dat is geen straf voor de eerste zonde, het is de voorwaarde voor mijn aanwezigheid. Ik hoef niet meer volmaakt te zijn. Het evolutionair ontwerp is nooit ideaal, maar altijd goed genoeg. Perfectie is verspilde energie. Ik kijk naar mijn ego zoals ik naar een cel in een uienschil kijk. Ik kijk naar een door parasieten geteisterde koolmeesfamilie die ver genoeg weg is om zonder die, door biologen verzamelde kennis, gezond en volmaakt te lijken. Zelfs voor de pijn van het baren is er een evolutionaire verklaring. Ik zie geen enkele reden meer om mij schuldig te voelen. Ik ben bevrijd van het verlammend gevoel van gestraft zijn. Al mijn zonden zijn van mij afgenomen.

Rein Bloem
Op de plaats rust

In de elfde eeuw komt, na een lange tijd van stilstand in Europa, vooral in Frankrijk, Italië en Spanje hier en daar beweging op gang. De ‘Renaissance van de twaalfde eeuw’ zal weldra op allerlei terreinen vruchten afwerpen. Handel en wandel bij de vleet, grenzen gaan open, met welke doeleinden dan ook, en in de steden zie je van verre het geld al rollen naar grootse en imponerende kerken, bakens voor de reizigers.

Daar moet je het eerst naar toe, om je te vergapen aan de nieuwste versieringen aan de gevel. Volk, boeren, prelaten, paters, voor ieder is er iets van zijn gading.

Ze komen de pelgrims tegemoet en wijzen van verre op de mooiste aanwinsten: portalen met reliëfs, beelden, kapitelen.



Wat niet begrepen wordt, moet uitgelegd en ontcijferd: daar zien we links een gulzige rijkaard, rijp voor de hel, en rechts een uitgemergelde arme ziel die uit zijn graf stapt, omdat hij naar de hemel mag, Lazarus natuurlijk. We zijn met z'n allen in Toulouse, die rooskleurige stad.

Het portaal voor de ingang van de reusachtige St. Sernin trekt met zijn grote tympaan (halvemaan) en de steunbalk daaronder de meeste aandacht. Het is een vroeg, origineel en afwijkend pronkstuk: Christus in de wolken wendt zich naar omhoog, zijn boodschap is reeds voltooid, zes majesteitelijke engelen wuiven hem na en de Apocalyps is achter de rug, *elevatus est assumptus est*. De twaalf discipelen kunnen hem op de *linteau* (balk) niet zien, maar twee toegevoegde gedienstigen, links onder, ontvangen het boek, dat wordt doorgegeven en de laatste twee apostelen rollen het boek uit, ze moeten, met andere woorden, op aarde verder gaan.

Drievoudige beelden, links en rechts, omringen de heilige voorstelling. Twee apostelen, Jakobus de Meerdere (de zwerver en pelgrim met de schelp) en Petrus (de sleutelbewaarder) zijn de hoofdpersonen; boven en beneden spelen muzikanten, soldaten, feestvierders, er is een Don Juan met gezelschap, vrouwen met schapen op schoot, twee dames met leeuwenkoppen...

De kapitelen op pijlers tot de grond, laat ik nu rusten, vóór het een ratjetoe wordt.

Toulouse werd in een mum van tijd een metropool, een kruispunt van wegen, met sponsors die opdrachten uitdeelden en het voor het zeggen hadden.

Het ging in de elfde eeuw ook anders, namelijk bij de *coming out* van de kloosters. Een aantal vermetelijke abten wilde de architectuur van hun kerk

opkalefateren om voorbijgangers stil te laten staan. Abbé Gauzlin (1004-1030), in St. Benoît aan de Loire, ís er zo een.

Gislebertus

Hij kwam op het idee om een deel van de muren open te maken, zodat men van laag tot hoog geen deur door moest, geen obstakel, buiten en binnen. Een *tour-porche* heet dat, drie etages tot de spits van de open toren. Dat was nog niet alles: overal waren, volgens plan aangebracht, planten, dieren, mensen, bijbelse figuren, tientallen kom je doorlopend tegen. Een geniaal concept, doorkijk vol verrassingen.

De architect heeft het niet zelf uitgevoerd, daar moeten heel wat werklieden aan te pas zijn gekomen. Meestal zijn de beitelaars anoniem, maar plotseling ontmoet je de belangrijkste *sculptor*, een artiest van naam: Unbertus, je ziet de kroon op zijn werk.

En, eeuwen later, zullen we allemaal wel kennen:

> *Gislebertus hoc fecit = Gijs heeft dit gemaakt*
> Op het magistrale timpaan met de Apocalyps en het laatste oordeel, zien we aan de voeten van Jezus de signatuur van de beroemde maker.

Behalve het portaal van de St. Lazare in Autun heeft Gijs nog meer meesterstukken gewrocht in de kerk: de kapitelen in de *salle capitulaire*, waar je met je neus boven op de wonderen staat: wie kent niet de drie wijzen, slapend onder een deken als een omelet, totdat een engel ze wakker maakt, en in het nabije museum Rolin is de voorover liggende Eva met de appel.

Gislebertus zal niet in zijn eentje gewerkt hebben. Vooral in Italië bouwden de Lombarden samen en een magister als Benedetto Antelami (in Parma) verzamelde leerlingen om zich heen, gaf ze opdrachten, en zo werd hij nog meer bekend.

Ook in Spanje komt dat voor: in Agüero bij de Pyreneeën, op de weg heen en weer, de *camino*. Deze Santiago-kerk bij de grens van de Muzelmannen werd niet voltooid. Maar van buiten wemelt het van verschillende bouwtekens, zodat de werklieden bij hun apropos bleven en de volgende dag zo weer konden beginnen.

De grootste verrassing komt nog: onder een hemel vol gieren gaan wij met een grote, geleende sleutel naar binnen en ontdekken een smalle, donkere fries (een kroonlijst met versiering); en laten daar nu de drie wijzen onder de deken liggen. Het lijkt onmogelijk, maar het verkeer van de pelgrims, de grensoverschrijdingen en de naijver hebben hun werk gedaan: daar is de namaak van Gijs!

In de loop van de tijd, hoeven de *sculptores* van naam niet meer van huis. Hun repertoire en de standaard thema's zijn gevestigd en de reizigersstromen in Europa hebben geleerd de betreden paden te volgen.

Een grote uitzondering aan de kant van de genieën is Cabestany. Hij duikt driemaal in Italië op, het meesterstuk is te zien in de abdij van Sant'Antimo, aan de route van de Francigena, een pleisterplaats met het mooiste stille dal, dat je maar denken kan.

De oude kerk waar Karel de Grote langs ging, werd tijdens de twaalfde eeuw tot een prachtig bouwwerk gerestaureerd, met de geschiedenis nog in ere behouden, door figuratie in de buitenmuren te metselen, bijvoorbeeld een hoorn van overvloed uit de oudheid.

Aan het schip rechts staat een zeer brede pilaar, de tweede in de rij. Daarop heeft Cabestany een kolossaal kapiteel gemaakt, in heldergrijs travertien. In vierkanten is het verhaal rondom tot stand gekomen, dat was in die tijd nog niet op die manier vertoond. Het thema was er al lang: Daniël in de leeuwenkuil. Volgens de Bijbel en de apocriefe teksten: de Perzische koning Darius wierp de profeet in de kuil; hij was ongehoorzaam, omdat bidden niet was toegestaan, de hovelingen hadden dat aan de koning verklapt. De leeuwen waren onmiddellijk mak, een engel stuurde de kluizenaar Habakuk de kuil in om de profeet van voedsel te voorzien. Toen Darius dat na zeven dagen zag, werd Daniël in genade naar boven gehesen en de Babylonische hovelingen werden meteen in de leeuwenkuil gedumpt.

Cabestany laat ons vier woeste leeuwen zien, vlak bij Daniël. Habakuk heeft het in de pit ook niet breed, maar verslinden doen ze hem toch niet. Het kenmerk van de maker is, zonder mankeren, woede en ruwe oudtestamenti

sche taferelen... dat is de originele, eenmalige stijl die hij overal toont om nietsvermoedende toeschouwers de schrik op het lijf te jagen en duistere geheimen voor te leggen.

De route van Cabestany

Wie rondom het kapiteel naar de slachting van de hovelingen kijkt, ziet de hel in de ogen.

Hetzelfde thema komt terug in St. Papoul, waar een museumpje is (bijna altijd dicht). De kerk ernaast krijgt haast geen bezoekers, maar buiten in het *chevet* zijn ze weer: de vervaarlijke leeuwen, de profeet, Habakuk en, verscholen, de engel. Dit maal zijn ze op zes colonnes verdeeld en langs de *corniche* zijn als garnering zesentwintig *modillons* (fantastische beelden) aangebracht, die niet mis zijn.

Onze eenzaat heeft in Toulouse waarschijnlijk geen onderdak gekregen, zijn werk wordt versmaad en te cru bevonden. Gevolg heeft hij ook niet, zonder leerlingen gaat hij van object naar object, kriskras van St-Papoul naar Rieux-Minervois bij Carcassonne, naar St-Hilaire naar Lagrasse, naar Cabestany, naar Le Boulou, naar Sant Pere de Rodes, naar Sant Pere de Galligants, dan de grens over naar Errondo in Navarra; maar daar kunnen

wij niet meer naar toe, want dat timpaan is overzee gegaan naar New York, naar het Metropolitan Museum of Art waar de Cloisters Collection prijkt, god sta ons bij.

Alles is de moeite meer dan waard, maar de prijs gaat naar Cabestany, het dorpje aan zee, Caput Stagni (droog gevallen), vijf kilometer onder Perpignan. Daar kreeg Cabestany zijn naam en in de kleine kerk van Sainte Marie zijn plaats, nauwelijks te vinden. Aan een zijmuur hangt op ooghoogte het pronkjuweel: een kartelig timpaan, omrankt met engelenkopjes; links beurt Christus voorzichtig Maria uit haar graf; rechts wordt zij in een *mandorle* hemelwaarts getild; een engel zit beneden op een citer te spelen, geleund zowaar op een aap; met wierookvaten wordt Maria welkom geheten; in het midden staat Christus, hand omhoog, en het heilig boek in de andere, sierlijke hand; Maria, naast hem, is in gebed verzonken, ogen dicht, haar vergrote handen omhoog.

Nog is het verhaal (op zo'n klein oppervlak!) nog niet uit: naast de andere kant van Christus staat beduusd een prominente figuur: een kostbare ceintuur bungelt in zijn hand en hij kijkt naar Maria... dat kan niemand anders zijn dan de ongelovige Thomas. Maria heeft haar ceintuur uit de hemel zachtjes naar beneden gegooid en zo is hij dus voor altijd bekeerd.

Mooier kan het niet.

De provincie Roussillon, waar wij ten slotte heen gaan, is van oudsher een grensgebied vanwaar het alle kanten op kan gaan, qua landschap, geschiedenis, volkeren, cultuur, schriftuur in heel Spanje, met varianten in alle kleuren van de Apocalyps, overgenomen en doorgegeven over een grens die er eigenlijk niet is. De herders van andere landen kennen geen obstakels, de pelgrims en troubadours zingen onderweg, we kunnen het verstaan en de eigen wijzen klinken overal na.

En de devotie, het verdriet en de hoop?

Langs een kronkelig pad loopt men naar de bergen, het Cerdangne massief. Zover hoeft het niet eens.

In een bocht aan de kant staat de Ermitage, een kerk en een huis. Het heet daar *La Trinité*. Onderhouden van buiten en binnen, en bewoond. Een Nederlandse pater beheerde daar jarenlang een wondermooie schat. Na zijn dood zette een Duitse vrouw zijn missie voort.

Het licht valt zacht en helder op de binnenste wand.

Van de drievuldigheid is hier geen sprake: Christus aan het kruis, zonder de heilige aanwezigen, hij is er alleen. De attributen van de kruisiging zijn er wel, maar als opnieuw aangebracht. Er is geen pijn, maar een milde glimlach en vriendelijke ogen. En hij is in een schitterend bloemenkleed gehuld.

Het is of de verlosser nog eenmaal terug keert en zegt: schrik niet, ik ben er nog en sta je bij:

Heriks erf -in memorium J.P.

De twaalfde eeuw in de lente
is de ware renaissance:

De troubadours, Heloise
Abelard, chansons de geste.

Het beeld van Gislebertus,
eveneens de anonymus

In de Pyreneeën: de Ermitage,
de woonstee van de Messias.

Nogmaals aan het kruis,
zonder smart; ontkommernis.

De statie voor de wederkomst:
guirlandes; spijkers buiten dienst.

Goede herder en mecenas
zachtmoedig stille geest.

Zo leeft zijn glimlach onder ons.
Geen wonder dat hij er altijd is.

Rein Bloem (1932) is dichter Zijn laatst verschenen bundels zijn De troost van de pelgrim *(1997) en* Roman *(1998)*.

Bzzlletin
Proza

Aangrijpende elegantie
Over Oscar Timmers' Dromen van stof

Oscar Timmers is onder het pseudoniem J. Ritzerfeld de schrijver van tweemaal drie indrukwekkende boeken. Nadat hij in de jaren '60 onder eigen naam enkele boeken publiceerde, die aangevuld met het verhaal *Oogappel* verzameld werden in *Nelson's oog* (1968), schreef hij de romancyclus De *amazone* (1977), De *paardendief* (1979) en De *Poolse vlecht* (1982), alsmede de reeks novellen Grensovergang *Oestiloeg* (1984), *Italiaans concert* (1985) en Zee *van marmer* (1986).

Na vijftien jaar zwijgen is er nu Dromen *van stof*, een bundel met samenhangende korte prozastukken die wellicht het beste te omschrijven zijn als prozagedichten. Ze hebben een wisselende status: er zijn dromen, herinneringen, overpeinzingen, verlangens en ze zullen naar Timmers' zeggen het sluitstuk van zijn oeuvre zijn.

De romans en novellen van Ritzerfeld hebben alles te maken met in het verleden geleden verlies. De personages uit De *Poolse vlecht* denken door een bezoek aan de onbegrijpelijke plaatsen van de vernietiging in de Poolse concentratiekampen het taboe omtrent het verlies van hun eigen kind te kunnen doorbreken. Zo wil de dichter Emile Suter zijn dode herdenken ‘binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunne verliezen.’ Hij wil dus relativeren wat op geen enkele wijze te relativeren is. De zes boeken van Ritzerfeld bespelen via de omweg van het literaire verhaal deze thematiek. Erotiek, schaamte, oorlog, het onherstelbare verdriet van het verlies worden onder ogen gezien in een prachtige stijl die distantie schept en juist daardoor des te emotionerender is. Ik ken geen andere schrijver - of het zou A. Alberts moeten zijn - die een schijnbaar onbetekenend iets als het aantrekken van de jas van ‘de ander’ of het zien van een kleuter op een boerenerf zo'n hartverscheurende lading kan geven als Ritzerfeld (in: Grensovergang *Oestiloeg*).

In Dromen *van* stof gaat het er niet minder elegant en aangrijpend aan toe, maar het fundamentele verschil met het werk van Ritzerfeld is dat de werkelijkheid die aan zijn schrijverschap ten grondslag ligt, wordt ontsloten, Ritzerfelds werk bestond bij de gruwelijke gratie van de sporen die de Tweede Wereldoorlog in het leven van zijn vrouw getrokken heeft en het overlijden van hun zoontje, ‘de valsheid, die de schepping, met een kinderlichaam, uithaalt’, zoals hij het omschrijft. Over de eerste thematiek schrijft hij nu:

> De oorlog is gestorven. Hij is dood, eindelijk, de vervloekte. Hij is niet meer. Gaat hij nu ondergronds stoken, treiteren? Weet niet. Hij betekent niets meer, alle interesse vervlogen, Hij is weg, Als een verdord blad in de herfst, gevallen, verbrand, in rook opgegaan. Hij zal zich nog laten merken, kijk maar uit, Nu de oorlog voor mijn vrouw voorbij is - nu zij dood is -, nu is de oorlog voor mij ook voorbij. Afgelopen.

Het is proza dat zorgvuldig, als poëzie, gelezen moet worden. De grote thematiek verliest met de dood van ‘mijn vrouw’ elke betekenis, maar is in de onheilspellende

formulering ‘in rook opgegaan’ nog volop aanwezig. ‘Afgelopen’ - het slotwoord klinkt zo definitief dat het gerechtvaardigd is om te vragen of dat nog uitsluitend betrekking heeft op de thematiek van de oorlog.

Het zoontje, althans het gemis, dat in de fictie van Ritzerfeld op allerlei manieren figureerde, is in Dromen *van stof* een engel geworden: ‘Ik formuleer dat mijn engel gesterkt is, dat het besef van mijn engel in mijn hoofd sterker is, doordat zijn moeder nu is waar hij is, Dood.’ Het laatste woord rekent - letterlijk in één woord - af met elke vorm van metafysica en slaat alle hoop de bodem in Elders noteert hij:

> Eert uw vader en uw moeder. Bemin uw vrouw en uw kind, Zij zijn alle vier dood. Ik probeer mezelf in stand te houden, Stof het huis. De boel mag niet verslonzen.

Slechts vijf zinnen, maar ze komen hard aan. De wanhoop, de eenzaamheid, het gevoel van zinloosheid worden niet genoemd, maar voelbaar gemaakt. De zinloze vraag naar het waarom wordt niet gesteld. Timmers beheerst de kunst van het weglaten. Maar in welke toon moeten we de laatste zin lezen? Stelt de schrijver vast, spreekt hij zichzelf dwingend toe? De eenzame leeft voort, omdat dat nu eenmaal zo is, zo moet. Er klinkt dwangmatigheid door in de laatste zin, en die geldt ook voor het schrijven. De over het papier bewegende hand is ‘een zichzelf vervullende beweging’ geworden nu ‘de stem zich heeft teruggetrokken met zijn moeder.’ Het schrijven is echter tegelijkertijd noodzakelijk, want ‘als de hand stilvalt, stort de valk zich op de zielige prooi. Dat gebeurt vaak genoeg, Steeds, nog altijd, weet je je te ontworstelen aan de klauw.’ Zo herneemt de schrijver een beeld dat hij al eerder gebruikte in De Poolse *vlecht*.

Het is een veelzeggend detail dat de schrijver vroeger schreef aan een tafel waarvan ‘de golfslag van nerven zichtbaar was door de kleurloze laklaag heen,’ Het is een beeld voor zijn vroegere schrijverschap, maar nu schrijft hij aan een tafelblad dat glanzend zwart gelakt is. Op dat ondoorzichtige blad moeten de dromen van stof neerdalen en opgeschreven worden, omdat woorden nog het beste te voelen zijn en er met die woorden wellicht ‘weer wat anders’ te voelen is.

In het tweede hoofdstuk worden de contouren zichtbaar van een liefdesgeschiedenis, niet zonder tragiek en met voorzichtige erotiek, maar in de drie overige delen wordt ‘de dood van twee doden’ geëerd. Timmers citeert Beckett: ‘Nog van één ding bezeten ... De doden doden in mijn hoofd,’ en geeft te kennen dat dit idee, alsmede ‘het beeld van de doden afdekken’ hem niet aanspreekt. Nee, hier worden twee doden herdacht in het volle besef van wat hun afwezigheid betekent.

Evenals voor zijn fictionele werk geldt voor dit intieme coda bij het oeuvre van Ritzerfeld wat hij zelf noteert over een symfonie van Mozart: elegantie en dramatiek zijn in balans. Het zijn aandachtige en aandachtig te lezen woorden die opnieuw de onstilbare rouw om het verlies van dierbaren in alle hevigheid oproepen.

RON ELSHOUT

Oscar Timmers, Dromen *van stof*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2002

Bzzlletin
Proza

Zo terloops gewijd
Over *Het magnetische noorden* van Rouke van der Hoek

Wie *Het magnetische noorden* van Rouke van der Hoek gaat lezen, heeft deze titel zesmaal - omslag, Franse titel, titelpagina, inhoud, titel van de afdeling, titel van het gedicht - voorbij zien komen en verwacht dus meegenomen te worden door een enorme trekkracht. Dan komt men echter terecht in dit gedicht:

> Niet de ijzige zee waarheen gewezen
> waar de naald steeds verder uitslaat
> hulpeloos ronddraait
> maar de afwijking zelf in het kompas.
>
> Niet de ondergrondse ijzerstromen
> Aardes rollend hoofd
> maar de herhaalde sprong van de kat
> naast de mus.
>
> De verdraaiing van je stem op de bandrecorder,
>
> Ook de onbedoelde faux pas
> het drijven op je tweede talent
> het hartstochtelijk meewerken
> aan zekere scheefgroei in je leven,
>
> Het is de reden waarom je onverwacht
> stilstaat op straat
>
> maar vooral: de sprong naast de mus
> en denken dat je wat hebt.

Er wordt ‘gekozen’ - niet voor de grote trekkracht, niet voor de grote bewegingen, maar voor een kleinere, doch zekere tegendraadsheid, Hoewel: gekozen? Het gedicht houdt iets raadselachtigs, doordat het werkwoord weggelaten is, Wát ‘niet’? En: wát wel: ‘intrigeert’, ‘vraagt’, ‘houdt je bezig’, ‘overvalt je’, of domweg: ‘trekt aan je’?

Gaat er van de kleine verdraaiingen, de scheefgroei niet een minstens even grote aantrekkingskracht uit? Het tweede talent doet ‘je’ onverwacht stilstaan en maakt dat ‘je’ bij de op het eerste gezicht vergeefse sprong van de kat denkt ‘dat je wat hebt’. Het lijkt alleszins gerechtvaardigd daar een metaforische aanduiding voor de poëzie en tenminste voor een mentaliteit in te zien, De kat heeft niets, maar ‘jij’ wel: ‘je’ hebt letterlijk en figuurlijk stilgestaan bij de zinloze sprong en er ‘wat’ in gezien. De inhoud van het ‘wat’ laat Van der Hoek wijselijk oningevuld, waardoor het gedicht zelf iets van de sprong van de kat krijgt, Door zo'n open plek kiert een inzicht dat nauwelijks onder woorden te brengen is. Het is een onuitgesproken antwoord op een vraag die ‘je’ nog niet gesteld had, ‘Hier wordt ‘iets / opgetild uit de bromtoon van het ongeziene // [dat] zich over de gehoorgrens van de werkelijkheid / [zou] kunnen zingen’, zoals de dichter in een gedicht over het Doppler-effect schrijft.

Verder is Van der Hoek overigens opvallend concreet. In het tweede gedicht heeft hij het over ‘de zeer sterke gevoelens / die ons aan aarde moeten kluisteren’. Op die manier worden in de laatste strofes ‘liefde, jaloezie, trots, lange tenen / maar ook de vraat- en de hebzucht / inderdaad nuttig verklaard.’ De eerder door de dichter bezongen scheefgroei zit hem hier in de keuze voor woorden als ‘nuttig’ en ‘moeten’, filosofische kwesties waar lang

over gepeinsd kan worden. Ook het weglaten van het lidwoord ‘de’, waar je dat voor ‘aarde’ wel zou verwachten, mag er zijn,

In ‘Twee werelden van de fuut’ wordt in navolging van de watervogel een poging gedaan ‘het beste uit twee werelden’ te verenigen. Met het romantische verlangen dat daaraan ten grondslag ligt, neemt de dichter een loopje. Hij eindigt het gedicht met de regels: ‘Zeker moeten wij van de wereld een park maken, / een witbebloemd pad naar een beek’, maar niet nadat hij over dit arcadische visioen van hem ‘zeer vertrouwde plaatsen’ heeft medegedeeld dat zij weliswaar ‘troostrijk’ zijn, maar dat ze hem bezoeken ‘als ik geen troost nodig heb.’

Van der Hoek noteert dat alles in een quasi-nuchtere stijl die daardoor vaak een humoristisch effect heeft. Hij is een laconieke realist die ook met valse nostalgische gevoelens korte metten maakt, Jeugdhelden als Old Shatterhand, de familie Duck, Dik Trom en Swiebertje worden gewogen en te licht bevonden. Van Swieber wordt gezegd dat hem weliswaar Arcadië aankleeft en dat hij ‘uitvinder en protagonist van // de wijde wereld is, maar ‘de harde feiten’ laten zien dat hij ‘kiest voor Saartjes keuken en boezem [...]’. De keuze voor de kleine beweging en nadrukkelijk niet voor de wijde wereld roept de vraag op of Swiebertje zich met zijn keuze net zoveel ruimte creëert als de dichter. Wellicht verklaart het antwoord op deze vraag de misprijzende toon van het gedicht, Ook Dik Trom legt het af: Zijn ‘klompen vol goedmoedig vlees’ vallen stil en zijn ‘twee reusachtige billen / - ineffectief georganiseerd Goed -/[dalen] op zuigende klei.’

Rouke van der Hoek doet met zijn poëzie wat zijn hardop sprekende oma deed:

> Zo stuurde zij zichzelf door koude ruimtes,
> prevelde de dingen op hun plaats.

Zo is poëzie inderdaad ‘het best mogelijke einde van de schepping’.

Reves poëzie revisited
Over *Verzamelde gedichten* van Gerard Reve

De recycling van het oeuvre van Gerard Reve gaat snel. Nauwelijks waren zijn romans via De Slegte verramsjt om ruimte te maken voor zijn *Verzameld werk* (L.J. Veen), of De Bezige Bij komt met een nieuwe Reve-uitgave. Daarbij bevindt zich een vierde druk van de Verzamelde *gedichten*, die eenmalig verschijnt met een ‘gratis cd’, waarop de dichter een aantal gedichten ten gehore brengt.

Er is veel geschreven over Reves poëzie. Men heeft gewezen op de overeenkomst in thematiek en stijl met het prozawerk, hetgeen overigens in overeenstemming is met de opvatting die te vinden is in het al in 1973 geschreven gedicht ‘Scheppend kunstenaar’: ‘Naarmate ik ouder word, / wordt, wat ik schrijf, hoewel fraaier verwoord, / steeds enkelvoudiger van inhoud: /liefde (of geen liefde), / en ouder worden, / en dan de Dood,’ Men heeft met betrekking tot Reves poëzie geoordeeld dat in stukjes gehakte prozaregels nog geen verzen worden, Men heeft zijn gedichten in verband gebracht met mystiek. Er is beweerd dat hij er in slaagt ‘zulke onverzoenlijke genres als epigram en elegie en zulke per traditie tegenstrijdige zaken als humor en goddelijke genade, masturbatie en romantiek, drank en mystiek, homofilie en katholicisme te verzoenen’. Het is nog maar de vraag in hoeverre de

hier te berde gebrachte begrippenparen ‘tegenstrijdig’ zijn - masturbatie en romantiek lijken me loten uit eenzelfde stam en dat seksualiteit beeldspraak kan zijn voor religieuze en juist mystieke ervaringen is sinds Hadewych al geen geheim meer. Maar dit terzijde, zou Reve zeggen - vooral de geopperde ‘verzoening’ wekt bij herlezing van Reves gedichten verbazing. Het begrip ‘verzoening’ suggereert immers dat de tegenstrijdigheden in elkaar opgaan, terwijl dat in Reves poëzie nu juist vaak niet het geval is - er is eerder sprake van botsingen.

In *Zelf Schrijver Worden* (VW, deel 4, p, 436) typeert Reve het begrip ‘stijl’ en daarmee beschrijft hij tevens scherp zijn eigen poëzie: ‘Stijl is het specifieke ritme [...] en het tempo, de danspassen, de grimassen, waarmede een

auteur een idee ontvouwt. Vooral als die stijl goed is, herkennen wij hem onmiddellijk als behorende bij die auteur en niet bij iemand anders, en zulks, wonderlijk genoeg, zonder dat wij die stijl ooit volledig kunnen analyseren [...]. Het is het achtereenvolgens gedeeltelijk openen, wederom sluiten, optillen, nederzetten, omdraaien, tegen het licht houden en ten slotte op de vloer uitrollen of in scherven laten vallen van een gedachte. [...]' Gezien de botsende stijlregisters waaraan een gedicht van Reve meestal onmiddellijk herkenbaar is, zeggen formuleringen als 'grimassen' en 'in scherven laten vallen van een gedachte' meer over de poëzie van Reve dan 'verzoening'. De ironie die ontstaat door het combineren van verschillende stijlen is wel aangezien voor spot met Reves Godsbesef, maar naar zijn op dat levensgevoel gebaseerde religieuze gedichten gaat zijn nadrukkelijke voorkeur uit, Hij schrijft in de Verantwoording zonder ironie: 'Van mijn vroegste jeugd af ben ik doordrongen geweest van een diep Godsbesef, en van het omringd zijn door een soms tot verrukking voerend, maar meestal als overweldigend en dreigend ervaren Mysterie.'

De thematiek van de gedichten is echter lang zo enkelvoudig niet als hij in 'Scheppend kunstenaar' beweert en ook het tegen elkaar uitspelen van verschillende taalregisters 'werkt' niet steeds op een zelfde manier, Zo kan Reve een gedicht schrijven in de tale Kanaäns, daarin verwijzen naar Jesaja 40, 6-8 ('Alle vlees is als gras') en daar een lullig cliché ('Het is maar net zoals je het bekijkt') als titel boven zetten), Andersom noteert hij 'Eerste communie' als titel boven een gedicht dat gaat over een nogal banaal Freudiaans 'gevoel van naderende zaligheid' dat men ondervindt, wanneer men 'op de punt van een paal [gaat] zitten'.

De spanning tussen de verschillende taalsoorten werkt ontegenzeggelijk op de lachspieren - er valt met de poëzie van Reve véél te lachen - maar inhoudelijk blazen de tegenstellingen elkaar nogal eens op. Dan zijn Reves gedichten nog het beste te vergelijken met de uiteenspattende zeepbellen die hij, blijkens het gedicht 'Afrekening', zo gaarne in het werk van Mulisch zag. Er ontstaat op dat moment - in Mulisch' woorden - het ironische van de ironie: er staat niets meer, De profanisering van het religieuze levert een grap op en verder niets. Datzelfde geldt voor de gedichten die voornamelijk een anekdote behelzen, zoals over 'de oude schrijver Nescio' die De *avonden* een 'onboek' vond dat je net zo aanpakte 'als de cholera'. Of over Hugo Raes die dacht afgeluisterd te worden. In sommige gedichten draait Reve de ironie compleet dol. 'De blijde boodschap' bevat in nonsensLatijn gestelde zinsneden die toegeschreven worden aan 'Zijne Heiligheid' als hij gewag maakt van 'het verval der zeden'; 'decadentia, immorale, multi phyl ti corti rocci' - et cetera, culminerend in; 'cortomo; / nix aan de handa'. Wanneer dit met 'fijne muziek van het leger' op één lijn gesteld wordt met 'het eeuwig leven in de Hemel', wat is dat laatste dan nog waard? Valt door al deze grimassen niet elke gedachte in scherven? Ondertussen is het lezen van het gedicht dolle pret, dat wel!

Dergelijke allesverterende relativeringen kunnen echter ook totaal anders worden ingezet:

Graf te Blauwhuis

Hij rende weg, maar ontkwam niet,
en werd getroffen, en stief, achttien jaar oud,

Een strijdbaar opschrift roept van alles,
maar uit het bruin geëmailleerd portret
kijkt een bedrukt en stil gezicht.
Een kind nog. Dag lieve jongen.

Gij, Die Koning zijt, dit en dat, wat niet al,
jaja, kom er eens om,
Gij weet waarom het is, ik niet,
Dat Koninkrijk van U, weet U wel, wordt dat nog
wat?

Het ongetwijfeld door sommigen blasfemisch geachte, ‘misplaatste’ taalgebruik in de laatste strofe is gespeend van elke vorm van humor. De sarcastische wanhoop die er uit spreekt, is nauwelijks nog als ironie te bestempelen. Dwars door alle grappen en grollen heen kan Reve onverwacht zuiver zingen, vooral in gedichten waar zijn

overleden moeder (‘Droom’) of Maria een rol speelt, zoals ‘Hymne voor M’, ‘15 augustus 1970’, en:

Credo

Niets te verwachten, niets te hopen;
er rest mij niets dan duisternis en Dood.
Ik zie het, maar wankel niet; wie Gij ook zijt,
U heb ik lief, met heel mijn hart, met ai mijn Bloed.

Geen spoor van ironie of sarcasme, geen stijlbreuken, maar zuivere mystiek in de traditie van Hadewych, Ruusbroec en *Liedjes* van Gorter, Soms is Reves zucht naar ironie zo sterk dat hij het ‘stormachtige visioen’ uit ‘Sacrament’, waarin ‘de Moeder van God ‘met een aantal verheven erenamen genoemd wordt en zich aan ‘een jonge Soldaat’ geeft, toch weer doorkruist met een aan pornografisch jargon ontleende formulering, terwijl de toon van de rest van het gedicht doet vermoeden dat het hem volledig ernst is.

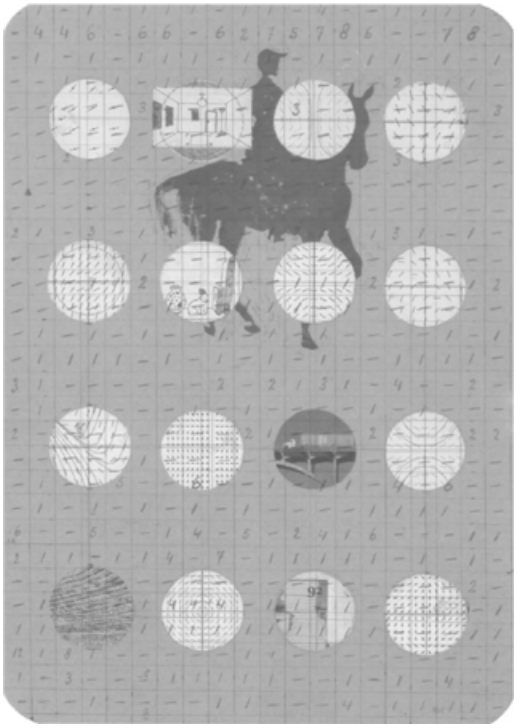
Alhoewel van huis uit niet religieus deel ik Reves oordeel over zijn poëzie: hoe ik ook om de overige moet lachen, ik houd het meest van zijn godsdienstige en mystieke gedichten. Alle humor kan inmiddels niet verhullen dat de levensopvatting die de bron van Reves poëzie moet zijn vooral gekenmerkt wordt door een totaal gevoel van eenzaamheid. Niet voor niets eindigen veel gedichten in wanhopige vragen, zoals; ‘maar wat is toch de aardigheid / van levenslang op Iemand wachten / Die telkens tot Zijn spijt verhinderd is?’ In zo'n formulering kan de relativerende ironie van een woord als ‘aardigheid’ en de stijf geformuleerde verontschuldiging uit de laatste regel de wanhopige kern niet verbergen, Reve de gedichten horen voorlezen versterkt dit nog. Door zijn - op één gedicht na waarin hij een oubollige Nescio-imitatie ten beste geeft - sonore voordracht, versterkt hij niet alleen het humoristische gehalte van een aantal gedichten, maar ook de tragische onderstroom die uit al zijn gedichten spreekt.

RON ELSHOUT

Rouke van der Hoek, *Het magnetische noorden*. Gedichten. Uitgeverij Atlas Amsterdam / Antwerpen, 2001

Gerard Reve, *Verzamelde gedichten* De Bezige Bij, Amsterdam, 2001[4].

Willem Broens ***Daarbuiten geen toegang voor ruiters III***



[Nummer 283]

Voor de lezers
van de redactie

Dit nummer van BZZLLETIN is een ode aan de adolescent - die merkwaardige fase in het leven tussen de magische, beschermde kinderjaren en de realistische volwassenheid waarin alles onzekerheid is, maar het leven tegelijkertijd vaste vorm begint aan te nemen. Op verzoek van de redactie schreef Leon Gommers een kort verhaal, ‘Het laatste uur van Boetje’. Daarin communiceert de adolescente hoofdpersoon via een mobiele telefoon met zijn overleden broer, Boetje, die voor zijn dood een groot aantal boodschappen op het toestel heeft ingesproken. Beeldend kunstenaar Willem Broens verbeeldt de adolescente ambvalenties al even eigenzinnig in de zevendelige reeks ‘De zwembadpas; een held’.

Daarnaast bevat dit nummer beschouwingen over de literaire verschijningsvormen van de adolescent, In een historisch overzicht schrijft Joris van Groningen over de moei-zame zoektocht naar identiteit - een tocht door de doolhof. De bijdragen van Arie Storm en Ron Elshout gaan nader in het op het perspectief van waaruit auteurs hun verhalen presenteren.

In de drie overige bijdagen komen telkens de jonge helden van een specifieke schrijver aan de orde. Zo schrijft Onno Kosters over de beide Stephens - Hero en Dedalus - van James Joyce. En bespreekt Bert Thiel de invloed van de Engelse kostschool-boekenauteur Andrew Home op Simon Vestdijks fameuze romancyclus over Anton Wachter, Hilde Meeus tenslotte behandelt verschillende populaire jonge helden uit de jaren twintig, die nu vrijwel vergeten zijn zoals Merijntje Gijzen van A.M. de Jong, Jaapje van Jac. van Looy en Nico van Suchtelens Eva - een van de weinige jonge heldinnen uit die tijd.

Leon Gommers
Het laatste uur van Boetje

Zoals altijd onderzoek ik mijn schouderbladen, het belang van achteloos leunen wordt nogal onderschat, je moet wat ruimte tussen je onderrug en de muur hebben en je door en door geoefende schouderbladen voelen. De benen moeten losjes over elkaar worden geslagen.

Dan tiedelt mijn ruimtemonstertje.

Ik schuif de klep open en de essemmesboodschap licht op, soms heeft mijn broer niet zo veel te zeggen, maar het raakt me altijd wel. Daar in de fietsenstalling staat alles op een rijtje, maar gelukkig zijn er altijd nog Christian en Kesje. De gezworen bloedbroeders hijsen de brommer, een easy rider, op de grijze golfplaten, zetten hem op de standaard en leggen hem aan een ketting om het hangslot te laten klikken en het sleuteltje in de sloot te keilen.

Heel goed gedaan, vind ik.

Een hoop moeite, dat wel.

De Puch heeft een zadel met een hoge smalle rugleuning, net als die hippe Tonetstoelen van mijn vader, en een hoog stuur, een retrovehikel waar mijn broer gelukkig mee zou zijn, ik zou hem kunnen laten vertrekken - de easy rider staat klaar om de zon in te vliegen, een witte schijf tussen stapelwolken, een geweldige schaduwvlucht zou het zijn en de vossenstaart zou achter het hemelse vehikel wapperen.

Boodschap 63.

Move your ass...

Voor het eerst heb ik zijn kleren aan. Hij heeft misschien wel gelijk, het past niet om tegen de muur te leunen in deze outfit; ondertussen klauteren Christian en Kesje langs een paal van zink naar beneden om hun ondermijning voort te zetten, alle fietsen achterstevoren, ondersteboven en dwars in de rekken te zetten. Hardroze tweewielers. Omafietsen in zwart en gouden biesjes op de jasbeschermers voor de tuttebellen onder ons, gewoon uit elkaar vallende hoddels, zebra geschilderd; de wanorde kan niet groot genoeg zijn, onszelf uiten, daar hebben wij zeventienjarigen geen moeite mee.

Behalve ik dan, Christian en Kesje nemen gelukkig de taak van ons verlegen dwarsliggers waar. Ze moeten een ijzerwinkel hebben leeggeroofd; kettingen, nog meer kettingen, en niet de kleinste, straks breekt hier de gloeiende pleuris uit, en sloten, de sloot raakt verzadigd van lustig weggekeilde sleuteltjes, die zijn niet meer te vinden, dadelijk, als iedereen zijn fiets terugvindt.

Ik moet mijn moeder maar eens essemmessen, ze is nogal verdrietig, vanwege die hufter van een broer. Ikzelf ben vooral boos op Ben, geloof ik. Delilah, tik ik in, Samson gaat na school de woestijn in, op zoek, maar hij is wel op tijd voor het avondeten, gaat het goed met je?

Delilah.

Ik zorg er voor dat mijn pet goed staat, de klep schuin naar achteren gestoken; ik zorg er ook voor dat Ben's truitje, met een paar dwarsstrepen over de borst, goed strak zit, geen vouwtje in het logo: TROE. En ik zorg ervoor dat mijn ruimtemonstertje genaamd Nokia met zijn zilveren masker goed zichtbaar in zijn holster prijkt, schuin, voor een snelle greep.

Daarstraks, tijdens Duits, liet het ding het Wilhelmus opklinken, door Ben naar beneden gehaald, MP3, uitgevoerd met een striemende gitaar, standje Distortion, een sample van Jimmy Hendrixs, die dooie held uit een vorige eeuw, uit elkaar uit de lucht geplukt, op een knappe manier verknipt en bij elkaar geplakt, door mijn geweldige broer.

Maar mooi dat hij mijn moeder in de steek laat.

Mij eigenlijk niet zo, ik heb nog een hoop berichten van hem te goed, soms wil ik ze achter elkaar openmaken maar hij heeft me gewaarschuwd, als ik ze te vroeg openmaak, schijnen ze te ontploffen.

Zijn kleren zitten eigenlijk gewoon lekker. De riem zit rond een broek met wijde pijpen. De zilveren tas hangt schuin over de rug, en nu maar hopen dat mijn diva met haar Tiroolse vlechten oplet wanneer het liedje van Tom Jones uit mijn Nokia piept.

Scrollen voor de zekerheid. Deze Nokia heeft het gezicht van een ruimtemonster onder een masker. Hoogstwaarschijnlijk is het gezicht eronder te lelijk om naar te kijken.

Net als dat van mij.

Het Duitse volkslied wegtoetsen, dan de oordopjes van zijn draagbare digitale jukebox inpeuteren en Kraftwerk opzoeken, dat was de opdracht in zijn bericht van vanmorgen, *Boetje, vandaag leer je de muziek van Kraftwerk kennen, en op je Nokia heb ik een hitje van Tom Jones gezet*. Op de computer thuis staan nog vier berichten voor vandaag.

Zijn zonnebril, het model van een vliegenier uit de Tweede Wereldoorlog, met gele glazen, staat op mijn hoofd. Volgens mijn vader is geel de kleur van de haat. De zielenknijper heeft altijd gelijk, maar ik krijg het niet over mijn hart om dat toe te geven, waar zit dat hart eigenlijk, links of rechts, precies onder het logo van mijn broertje: TROE?

Niks te verwerken, papa, leg je klanten maar op de sofa.

Fahr'n, fahr'n, fahr'n, auf der Autobahn - mijn broer heeft ons doodgewoon

in de steek gelaten, niet meer of minder dan dat, papa. Doodgaan, hoe komt-ie erbij. Het is zijn eigen schuld dat-ie er niet meer is. En wat betreft nabestaanden, dat is een woord van vroeger en vroeger is hartstikke dood. Ben is nog steeds bij mij, eigenlijk.

Beetje leukemie.

Moet je toch eigenlijk tegen knokken.

Mijn ruggenmerg had hij kunnen krijgen. Maar het heeft hoogstens zes maanden geduurd, we waren allemaal te laat. Zes maanden duren, dat is geen duren, mijn lieve broer, duren duurt, en jij gaat dus ergens tussen Duits en Geschiedenis dood. En wat moet ik met al dat spetterende vinyl? Als je zo'n naald in de groef zet, lijkt het wel of er iemand een ei staat te bakken.

Delilah.

Tik dat maar eens in.

Behoorlijk rare naam om in te tikken.

Er valt een schaduw over mijn display heen.

Delilah.

Ze staat opeens gewoon voor je neus.

Zeg eens wat tegen de joodse prinses, ik hoor Ben en ik voel zelfs, bijna, een por tegen mijn schouder. Praten met een joodse prinses? Dat lukt natuurlijk niet, en daar ben je te laat mee, ze neemt het woord en mijn oren lopen vooral vol met de modulatie van die dunne synthesizer in Fahr'n, fahr'n, fahr'n auf der Autobahn, minutenlang, realtime plaatje, geniaal eigenlijk, minuut na minuut, rijden, rijden, rijden op de autoweg.

-MP3?

-Yip.

Ik peuter de dopjes uit mijn oren.

-Cool. Is die helemaal nieuw? Gisteren...

-Gestern war einmal, Liebling.

Delilah fronst haar prinsessenwenkbrauwen en laat een boze vlecht zwieren, het lijkt verdomd op het staartzwiepen van een kwade kat. Wat sta ik hier nou mijn kansen te verknallen?

- Sorry dat ik Duits sta te lullen, maar ik ben er weer eens uitgestuurd en nou voel ik mij wat schuldig en oefen ik in mijn eentje...

Ik kan bijna niet naar Delilah kijken.

Ze draagt hagelwitte kniekousen en ze heeft benen helemaal tot aan haar buikje, een buikje dat een beetje bolt, benen langer dan van een hoogmoedig wijf op de steppe. Een kort rokje, korter dan van een pomponmeisje in een Amerikaans honkbalstadium, van die hupsdingen die de hele tijd spagaten maken en op elkaar klimmen, give me a DEE, give me an IE, give me an EL, give me an AI, give me an EL, give me an EE, give me an

EETSJ, give me DELILAH.

En dan dat bloesje van zilveren kunststof, ik vind haar al weken *awesome*, ontzagwekkend, maar ze heeft me al die tijd nog niet een keer opgemerkt, ik laat dat nou maar aan broertje Ben over. Gisteren luidde bericht 61 op zijn iMac: *morgen doe je mijn laatste outfit van TROE aan*.

Ze staat dus gewoon voor me, met haar blauwglazige zonnebril boven in het blonde haar, strakgetrokken, met een middenscheiding, een strakke naad die het vel van haar voorhoofd over haar schedel trekt. Het lijkt wel bedoeld voor een soort natuurlijke facelift, alles strak boven die blauwe ogen.

Daaronder die knalrode lippen, en oranje sproeten, en ze heeft een spetterende Ericson in haar hand en dat fantastisch amulet aan een leren koord, afkomstig van een of andere stam waarin alles mag.

En, godbetere, een boek.

Kaft met esotere kleurtjes, pastel.

Herman Hesse, De steppenwolf, de joodse prinses met Tiroolse vlechten heeft een boek in de hand, en ik ken dat boek. Broerlief heeft het me nagelaten, met boodschap 43, *lees De steppenwolf, leer dat lezen en schrijven niet alles is, leer het wereldtheater kennen*.

De hoofdpersoon in dat boek is ontzettend prettig eenzaam en doet alles in zijn dromen wat-ie maar wil, ook met vreemde meisjes. Het is eigenlijk een ongelooflijk hip verhaal, op het laatst verschanst De steppenwolf zich met een ander, ook een soort strijder, om vanuit een hinderlaag op automobilisten te schieten, in de jaren vijftig van de vorige eeuw nota bene, en dan vallen er een hoop doden en hebben de twee schutters de grootste lol. Fantastisch, *awesome*.

Eigenlijk een heel raar woord, dat awesome. Het hapert natuurlijk in mijn kop - wat nou, fantastisch, en weer dat *awesome*. Schieten op automobilisten? Ik? Fantastisch? Dat zou mijn broer denken, niet ik. Ga terug naar je muur en denk na over het belang van benen over elkaar en leunen, je schouderbladen aan het werk, jij bent meer het verlegen type, jongen, zwarte kleren en zo, Baudelaire en Novalis. Maar Delilah haalt me weer bij de les, ook die van Ben.

-Heb je het al uit?

-Nee. Ik heb wel met hem te doen.

-Met wie?

Delilah weet niet dat mijn broer dood is en ook niet dat ik mijn klof heb verruild voor zijn spullen, ze heeft nog nooit met me gesproken, Delilah. Misschien komt dat dus nu wel door mijn-zijn outfit van The Real Outlook Express, ik had eigenlijk niks met VJ's. Dat staat vast voor videojockeys

maar misschien ook wel voor vinyljockeys.

Zijn opgeslagen berichten nummer 12 tot en met ergens in de 20 hebben mij alles uitgelegd over zijn samplers, zijn beamers, de tapestreamer, MP3, het knippen en plakken van foto's en geluid, de infrarode poort voor zijn eigen Nokia die altijd openstaat, zo'n beetje de hele digitale reutemeteut.

Mijn broer is heel goed in wat-ie doet, dat wel. Beam me up, Boetje, misschien zul je hier in de hemel eens op bezoek komen. Voorlopig niet Ben, beam yourself down in essemmesberichten, schrijf die teksten op je hyperontvankelijke wide-screen, toch een sterke naam voor een vinyl & videojockey, trouwens, The Real Outlook Express, heb ik dat wel eens gewoon hardop gezegd, broerlief?

-Te doen?

-Met de steppenwolf. Hij is zo alleen.

-Ik geloof niet dat-ie dat echt erg vindt, want...

Nu worden we onderbroken, weg verhaal met spannende clou, weg spannend wippende vlecht, tiedeliedtiedelied zegt haar Ericson, ze drukt wat nerveus in en zet het oogverblindende ding aan een klein oortje, lief wel, kleiner dan dat van zo'n half uitgestorven neushoorn uit het park National Geografic, maar niet zo lullig krullerig.

-Hi. Laia.

Ze noemt zichzelf Laia in plaats van Delilah.

Misschien moet ik gewoon de geboortenaam van mijn broer aannemen, Ben, alleen voor de joodse prinses, mijn moeder zou het begeven, en mijn vader, begaf die het maar eens.

-We gaan met zijn allen naar Extravaganza, zegt ze. Helemaal duidelijk. Laia gaat naar Extravaganza, en ik zwerf mee, dat buitengewoon over-drevene binnen, dat zegt mijn broer in mij, boodschap 34, *en als je Delilah je vraagt, zwerf je gewoon met haar mee*.

Toedeloe, zegt Laia, piep uit.

-Eigenlijk was je me helemaal niet opgevallen,

-Was sagst du denn jetzt, du tolles Ding?

Delilah lacht.

-Weirdo, zegt ze.

Dat meent mijn joodse prinses zo te zien niet echt.

Eigenlijk zegt ze dit tegen mijn broer. Ik ben niet zo Outlooking, eigenlijk. Ik houd ook niet van het rappen van die jongens met van die gettospasten, ze hebben allemaal reumatische vingers of zo, vooral die nepdichter uit Osdorp met zijn stadsposse. Maar vandaag voelt alles eigenlijk anders.

Het zit hem misschien wel in die tas van mijn broer, vol met spulletjes, tot en met de laatste plaat die mijnheer Ben gekocht heeft, Led Zeppelin, met

Stairway To Heaven.

De trouweloze hond. Sampled een jaar of wat en zet het op een doodgaan, ik haat dat.

-Ik treed wel vaker op in Duitsland, zeg ik.

En ik weet bij god niet hoe ik daar op kom.

Die brommer op de golfplaten staat daar goed. Instantkunst, eigenlijk. En wat is dat toch met dat woord eigenlijk - dat het eigen aan mij is, aan een soort ander ik, ik bedoel maar dat mijn broer eigenlijk steeds meer eigen aan mij is. Ik kijk naar Delilah maar kan mijn gedachten niet bij haar blonde kattenstaart houden.

Broertje.

En sloop.

Mijn broertje ligt met gezicht op sloop.

Ik weet bij god of MTV niet wat ik met broers rommel moet, met dat smoel. Met dat witte gezicht in dat witte kussen met al die schaduwen, plooien, golven, net van dat geribbelde zand in een woestijn,

Zijn gezicht in de sloop en de magere hand die mij een diskette geeft.

-En je krijgt mijn vinyl, zegt-ie.

Hij tilt zich quasi-boos uit zijn sloop, want oude rommel, zeg ik, maar ik ben eigenlijk ook wel gek op Zappa, op Middle of the Road met Tsjirpetjsirpetsjipjtsip en dat plaatje Mendesino, maar wat zijn die VJ's altijd oud en saai als ze niet scratchen tussen hun laserstralen. Volgens Ben zijn het gewoon eenzame hotelbezoekers in een Golden Tuliphotel met een Silverwingkaart van de KLM, de besten vliegen een paar keer per nacht van hot naar haar en geven ecologisch verantwoorde interviews af.

Maar goed.

Ikzelf ben niks, ik heb geen smoel.

Maar ik heb ook niet dat smoel van de dood.

-De Nokia altijd open, ik heb een paar boodschappen en bestanden voor je, maar stuk voor stuk met een ontstekingsmechanisme. Als je bestanden voor hun tijd openmaakt, kruipt er een virus door de machine. Begrepen? Boetje?

Boetje.

Opeens ben ik blij met mijn bijnaam.

Een vogel gaat op het zadel van de easy rider zitten, tjilpetjilpetjiptjip. De brommer is een stille, grijze tekening tegen de lucht, de hemel is broertjes-blauw, net als de zonnebril van

Delilah.

Ik moet mijn haar laten groeien, lokken, dan kan zij het tenminste

afknippen, boodschap 56, *je moet meisjes behagen, paaien als het vrouwtje van de koolmees, een doodgewoon vogeltje dat vreemd gaat als hij niet thuis is, ze zijn net zo als jij*.

Dat zegt mijn broer, de trouweloze hond. En ik? Ik laat in gedachten van alles groeien en dan mag zij straks alles in mijn slaap afknippen.

-Ik wil niet, zegt ze.

-Daar was ik al bang voor, zeg ik, nogal voor mijn beurt. En om mijn geleuter kracht bij te zetten, pluk ik de gele bril uit mijn haar en laat hem langs mijn voorhoofd naar beneden glijden, in een vloeiende beweging, goed gebaar, denk ik, sterker dan al mijn dialologia. Sterker dan van alles en nog veel meer, zo'n schuivende zonnebril, het handelsmerk van mijn broertje, TROE, The Real Outlook Express.

-Stel je niet aan, zegt ze, en laat me 'ns uitpraten, ik wil niet naar huis, vandaag. Wat gaan we doen?

Ik til mijn hoofd iets op.

Heel trefzeker door het gele glas naar haar groene ogen kijken, een beetje ik-heb-alles-in-de-hand-staren, eigenlijk. Niet te lang en de bril omhoog schuiven, eronder door kijken, dan worden ze natuurlijk weer blauw, haar ogen, er gaat niets boven meisjes met vlechten en ogen in allerlei kleuren.

-Naar huis, naar mijn huis, naar mijn kamer.

-O.K.

Ongelooflijk wat mijn broer allemaal kan, zo gemakkelijk, hij is eigenlijk best intelligent, mijn broertje is welbespraakt, snel en behoorlijk fraai bezonnebrild, en wat praat mijnheer vlot en ook beminnelijk, en wat denkt hij verschrikkelijk doelgericht, mijn dooie VJ.

Het is een zaak van doorstappen. De tas moet schuin over de rug blijven hangen, valt nog niet mee, zonder oefening. En dus gaat mijn Nokia af, met het liedje van Tom Jones.

Ik grijp het ding uit zijn holster, ik ben nog nooit zo bij de pinken geweest, maar ik kijk wel opzij of ze het liedje kent. Wat een idee van mijn broer, om juist dát liedje te pakken. Beetje bezorgd ben ik wel, het is veel te duidelijk, duimendik er bovenop.

Paar keer drukken, op iedere knop die er is.

Het ding zwijgt maar de groene display vertelt. Een gemiste oproep van mijn moeder. Ik moet haar straks wel erg lief behandelen, mijn moeder heeft de laatste tijd een broertje dood aan mijn gemiste oproepen, maar ik moet eerst langs haar domeinen zien te komen, tot in de juiste jongenskamer.

De tuindeuren staan wijd open.

- Gazon, zeg ik, natuur. Een verschrikkelijk verschijnsel. Voor mij mogen ze alles digitaliseren, als ze ooit maar dingen gaan printen, dingen

zijn beter dan woorden, je weet wel, dat je een apparaat hebt staan en dat je bevel geeft een bos rode roosjes te printen, naast een doos donuts gedompeld in chocolade en een eenpersoonshelikopter, en dat ze er dan ook een geurtje aan geven, het vette zoet van de bloemen, het bitter van cacao, en de olie van de wentelwieken.

- Weirdo, zegt Delilah.

Maar niet onwillig of zo.

- Waarom denk jij dat ik van roosjes houd? Haar vlecht springt net op haar schouders, ik heb meteen een geweldig antwoord, waar moest je anders van houden? En dus kijk ik een beetje wat-dacht-je-dan door de gele bril naar haar oranje sproeten, iets wat ze helemaal begrijpt want ze haalt met een heel listig gebaartje een verdacht pluisje van mijn wenkbrauw en kijkt daarbij heel serieus, een truc van haar oudste zus natuurlijk.

De keukendeur staat ook open.

Mijn moeder is nergens te bekennen.

Ik glip met mijn joodse prinses met de vlechten en de kleertjes van een soort Heidi uit Oostenrijk de trap op, we staan voor de slaapkamerdeur van zijne stoffigheid zelf, en met een rappe handbeweging geef ik haar het uitzicht op een overvolle boekenkast met dichtbundels, en een smal bed, een plank vol Gustav Mahler, Richard Strauss en John Adams naast Steve Reich, eigenlijk een kale kamer die je in een kazerne kunt verwachten, de legerplaats van een dromer.

- De kamer van mijn broer, zeg ik tegen Delilah.

De joodse prinses gluurt nieuwsgierig naar binnen maar ik stap al weer snel door, naar de wenteltrap, op weg naar de zolder en de deur met een soort patrijspoort waarop een logo met de letters TROE op gespoten staat, ondertussen krijg ik mijn ogen niet weg van haar amulet van de stam waarin alles mag, hij ligt op het blanke borstbeen van haar eigenlijk nogal ver losgenoopte bloes, ze merkt niks want zo'n zonnebril doet wonderen.

- Dit is mijn kamer.
- En je broer, waar is die nu ge..?
- Kom. Hij heette Boetje.

De draaitrap naar de zolder op.

- Boetje?
- Engels, verhaspeld, laars, *boot*. Toen hij klein was liep hij altijd rond in mijn te klein geworden schoenen, hij liep op de afdragertjes, op boetjes. Mijn moeder en ik noemden hem daarom boetje. Daar vond-ie niks aan.
- Vond?

De tas open maken, mijn mobieltje riedelt, mooi zo, prettige storing.

Nooit helemaal begrepen hoe, maar ik weet zeker dat het een verdraaid handig bericht is. De plaat van Led Zeppelin zit in de weg, ik wring hem uit mijn tas, Delilah neemt de hoes aan, ze lijkt een beetje te schrikken, ze draait hem onmiddellijk om, zoekt het achterplat en graait in het karton op zoek naar het tekstvel, ik ken de tekst wel, *there's a lady who's sure that all that glitters is gold*...

De i-Mac komt uit het standje *sleep*.

Het beeld van mijn ruimtemonstertje Nokia licht op.

Ik toets boodschap 64 tevoorschijn, *Enter, sluit de deur van je kamer, broerlief, tijd voor fractalen, bestand 14*. Tot vorige week wist ik niet hoe, maar een van de vier afstandsbedieningen laat de beamer oplichten, op het beeldscherm tegen de muur verschijnen waanzinnige beelden, bloemen die alsmaar groter worden, met omtrekken die zich telkens herhalen, grillige tekeningen in paars en rood die steeds dichtbij komen, uit het beeld groeien. Maar in de randen van de blaadjes komen steeds weer de bloemen tevoorschijn, en die geven steeds weer dezelfde omtrekken vrij.

De kamer wordt nog donker wanneer ik de deur sluit.

De kleuren paars en rood spelen rond.

Het raam in de uitbouw is finaal verduisterd met een spetterende luxaflex, aluminium, de mengtafel heeft lichtgevende knopjes, het is donker maar de beelden worden als in de beste tijden van wat LSD, alles gespiegeld in een zilverkleurig dekbed, in glazen kasten waarachter vinyl, twee draaitafels glimmen, Led Zeppelin gaat op het rubber en Delilah zet de naald in de groef van Stairway to Heaven, ik zet de Sampler aan, en vervorm en vertraag de zich telkens vernieuwende beelden die vandaag bij een zeppelin van lood horen.

De amulet van de stam waarin alles mag.

Dat blanke borstbeen, de welvingen, zoiets zeggen ze dan.

Die moedervlek op meisjesroom hoef ik niet te verzinnen, op het wide-screen verschijnt een cirkel die zich ontstellend snel het beeld in tolt, een tekst die langzaam tot stilstand komt voor de steeds weer verschijnende fractalen in paars en rood, daar staat het rond geschreven, *You have exactly 8 minutes to visit me, somewhere in the sky. It's Time For The Real Outlook Express*.

Haar zonnebril blijft op haar plaats.

Mijn pet met de klep naar achteren blijft op zijn plaats.

Zo'n beetje Alles Van Delilah en Van Mij En Mijn Broer blijft op zijn plaats wanneer de hypnose vetter wordt, haar bloes, denk ik, haar bloes, en Delilah is mogelijk nog sneller dan ik, ik plotseling levend in mijn stroomversnelling, *you can leave your hat on*, zegt ze, waarschijnlijk een gebod ingegeven door haar oudere zus, een bericht opgeslagen in haar hoofd, Joe Cocker, zeg

ik tegen haar, en mijn broer zet mijn handen in beweging.

Het hele huis ligt er nogal onheilspellend stil bij. Een stralenkrans, zeggen ze dan. Het is ongelooflijk hoe het blauw van haar ogen vervloeit in het wit, daar kan geen lichtbeeld tegenop.

- Je schrok toen je de plaat zag, zeg ik tegen Delilah.

Ze aarzelt.

- Mijn oudere zus, zegt ze, en doet er dan toch weer even het zwijgen toe. Dan gaat ze toch verder, de zeppelin van lood, zegt ze, dat zoiets zwaars kan vliegen. Mijn zus zei dat je de eerste keer de zeppelin voelt, zwaar, en toch kom je met het ding in de lucht terecht. Jij boven op mij. Ik wist niet hoe zwaar en hoe licht het voelde.

En dan gebeurt het natuurlijk toch. De trap naar het zoldergat kraakt, het beeld op de muur verstilt en ik ruik ons, en dan moet mijn moeder dat alles horen en zien waarvan ik weet dat ze het ziet en hoort.

Mijn blote rug.

Haar vingers met geverfde nagels op mijn heup.

De vreemde pet op mijn hoofd, natuurlijk achterstevoren.

Misschien een vlecht of een andere glimp van Delilah die tegen mijn borst geklemd ligt, haar sproeten als een op haar gezicht gevallen sterrenstelsel, vaag, maar o zo geweldig. Ik verstrak.

Even geen geluid.

Op de een of ander manier dringt het beeld van die brommer zich weer aan mij op. Dan gaat mijn moeder de trap weer af. Dat doet ze zó stil dat ik zeker weet dat ze mijn broer heel erg mist.

Leon Gommers (1958) is schrijver. Hij debuteerde in 1995 met De hondewacht. *Daarna verschenen* Het uurwerk van Floor *(1997)*, Schiethak en Lommelhaas *(2001) en* De ziel van de kakkerlak *(2001)*.

Joris van Groningen
Een handreiking van Ariadne

Veel van mijn favoriete personages zijn adolescenten: Stephen Dedalus, Edo Mesch, Marie Deniet, Marco Stanley Fog, de naamloze personages van Kees 't Hart. Wat deze personages aantrekkelijk maakt, lijkt te zijn verbonden met de paradoxale toestand waarin ze zich bevinden. Jeugdige zekerheden maken plaats voor een ongewisse toekomst waaraan ze vorm moeten geven. Ze bevinden zich tussen twee werelden, tussen de beschermde wereld van hun jeugd en de volwassen werkelijkheid die zich weliswaar aan hen opdringt, maar nog vaste vorm moet aannemen. Ze bevinden zich kortom in een identiteitscrisis, al klinkt dat al te pathologisch, tussen angst voor de toekomst en de vage, maar tegelijkertijd vaak hooggestemde verwachtingen die ze daarover koesteren.

Juist die dubbelzinnige positie maakt adolescenten uiterst vatbaar voor de droom, de verbeelding. Niet toevallig voelen veel adolescente romanfiguren zich tot de literatuur aangetrokken. Stephen Dedalus, Edo Mesch, Marie Deniet, maar ook bijvoorbeeld Erwin uit de gelijknamige roman van Joyce & Co - het zijn stuk voor stuk personages die zich ontwikkelen tot schrijver. Mogelijk verklaart hun ontvankelijkheid voor de droom, het onbestemde en vormeloze de aantrekkingskracht die ze uitoefenen op de lezer - al kan ik misschien beter zeggen: de lezer die ik ben. Het zijn personages die nog niet definitief zijn ingekleurd en die, loskomend van hun achtergrond, veranderlijk en beweeglijk zijn. Een historisch exposé verschaft wellicht enige houvast op de literaire betekenis van de grillige adolescent.

Ruimte en tijd

Als sociaal en psychologisch fenomeen maakte de adolescent zijn entree in de tweede helft van de negentiende eeuw, aldus de literatuurwetenschapper John Neubauer in een artikel over de adolescent in de literatuur. Hij schrijft de verschijning van de adolescent toe aan de introductie van nieuwe opvoedkundige ideeën en vooral aan het instellen van middelbaar onderwijs. Kinderen kregen voordien particulier onderwijs of werden ze na het lager onderwijs in de leer gedaan. Altijd stonden ze onder strenge supervisie. Alvorens te gaan werken of trouwen had de jeugd nauwelijks vrijheid. Middelbare scholen bestonden weliswaar al voor de negentiende eeuw, maar ze werden slechts door een klein deel van de jeugd bezocht, terwijl oudere en jongere kinderen door elkaar zaten. Pas met de differen-

tiatie naar leeftijd en de massale toegang tot het onderwijs ontstaat ruimte voor een adolescente subcultuur.

Twee elementen noemt Neubauer kenmerkend voor de adolescente ervaringswereld, de unieke beleving van tijd en ruimte. Wat betreft de ruimte is vooral de opkomst van de eigen kamer essentieel. Aanvankelijk een luxe, raakt de eigen kamer steeds meer in zwang en klimt langzaam op tot de hedendaagse status van grondrecht. Behalve een ruimte die innerlijke reflectie en daarmee het zelfbewustzijn bevordert, is de eigen kamer ook een plaats waar adolescenten hun fantasie de vrije loop kunnen laten. De kamer is met de klas en de straat een ruimte die adolescenten voor zichzelf kunnen opeisen. Al die ruimten hebben volgens Neubauer met elkaar gemeen dat ze de tijd op het heden fixeren, hoewel het misschien beter is te zeggen dat de temporele grenzen worden opgeheven.

Mij lijkt de adolescente tijdsbeleving vooral diffuus. Niet voor niets is het verschijnsel adolescentie onlosmakelijk met verveling verbonden, zeker in de twintigste eeuw. De precieze tijdsaanduidingen in bijvoorbeeld *De avonden* (1947) bieden Frits van Egters slecht een schijnzekerheid. Voor hem verstrijkt tussen, laten we zeggen, kwart over zes en tien voor half zeven een eeuwigheid. En dat geldt eveneens voor de hoofdpersoon van *Less than Zero* (1985) van Brett Easton Ellis, ook een boek trouwens dat zich rond Kerstmis afspeelt - een periode waarin net als in *De Avonden* de tijdsbeleving een eindeloos durend niets is.

Die Bildungsroman

Misschien tekenden de contouren van een adolescente geestesgesteldheid zich, in weerwil van Neubauers visie, al een eeuw eerder af - in het Duitsland van de achttiende eeuw. In de door de adel gedomineerde deelstaten hadden ambitieuze jongeren uit gegoede burgerlijke milieus nauwelijks kans zich de maatschappelijke posities te verwerven waarvoor ze waren opgeleid. Verstoken van macht en invloed waren ze tot de marge van de samenleving veroordeeld. Meestal werden ze huisleraar of ambtenaar en sloegen soms een artistieke richting in. Niet voor het eerst in de Duitse geschiedenis ontstond een vruchtbare voedingsbodem voor een *innere Immigration*, in de vorm van een op humanistische principes geschoeid ontwikkelingsideaal, de zogeheten *Bildung*, die een tegenwicht bood aan de sociale aderverkalking van de standenmaatschappij.

De Bildung kreeg een literaire pendant in een voor die tijd relatief nieuw en bij uitstek burgerlijk genre: de roman. Klassiek voorbeeld van de Bildungsroman is *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) van Johann Wolfgang Goethe. De titelheld is een adolescent avant la lettre, zoekend

naar een nieuwe identiteit die volgens humanistische beginselen op basis van individuele eigenschappen en kwaliteiten kan worden gevormd. Goethe beschrijft hoe Wilhelm zich ontworstelt aan het burgerlijke milieu dat hem voorbestemt zijn vader op te volgen in de handel. Wilhelm is vastbesloten acteur te worden, een metaforische aanduiding voor zijn drang te veranderen: hij is op zoek naar de rol die bij hem past. Hij sluit zich aan bij een reizend theatergezelschap. Na een reeks van verwikkelingen komt hij tot de conclusie dat hij niet voldoende talent heeft voor het toneel en kiest voor een heel andere bestemming. Aan het slot van de roman trouwt hij met de adellijke Nathalie met wie hij een vervallen landgoed betrekt om dat weer in bedrijf te brengen.

In de talloze commentaren op de roman wordt deze uitkomst doorgaans uitgelegd als een kritiek op de strikte standenmaatschappij. In de meeste deelstaten ruste op huwelijken tussen verschillende bevolkingsgroepen een streng gehandhaafd verbod, zo schrijft historicus Arnold Labrie in zijn proefschrift over het Bildungsideaal. De idealistische en kritische connotaties van *Wilhelm Meisters Lehrjahre* weerspiegelen het politieke streven van de zich emanciperende burgerij naar gelijkheid.

Rite de passage

Met *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schreef Goethe een revolutionair boek waarmee hij een nieuw genre creëerde. Hoe vernieuwend misschien ook, voor de vorm maakt Goethe gebruik van een beproefd procédé. De roman is gestructureerd naar het stramien van de zoektocht, dat onder anderen door Anthony Mertens is beschreven in *Sluiproutes en dwaalwegen* (1991). Niet voor niets, want de zoektocht is nauw verbonden met de verandering van identiteit en sociale status. Middelpunt van de zoektocht is de initiatie, een vast stramien van rituelen waarmee jongeren al sedert de vroegste tijden werden opgenomen in de wereld van de volwassenen. Tijd en ruimte blijken daarin, zoals Neubauer aangeeft, motieven van doorslaggevende betekenis.

Doorgaans beginnen de passageriten met een zuivering, een wassing waarbij de inwijdeling of noviet ook vaak door van kleding te veranderen aan zijn nieuwe rol kan wennen. Het zijn handelingen die de noviet moeten voorbereiden op de radicale breuk met zijn verleden. Letterlijk afstand neemt hij daarvan door een reis te ondernemen naar een verre, afgelegen plek waar de eigenlijke riten plaatsvinden. Meestal verbeeldt de tocht een reis naar de onderwereld. Vaak wordt de noviet bedwelmd om hem zijn besef van ruimte en tijd te doen verliezen. De riten zelf bestaan uit een reeks van beproevingen waarmee de noviet bewijst de moeilijkheden van zijn toekomstige bestaan te kunnen overwinnen. Als bevestiging van zijn nieuwe status krijgt

de noviet vaak een andere naam.

Gedurende de riten wordt de noviet terzijde gestaan door een mentor, die hem of haar inwijdt in de geheimen van de religie en het ontstaan van de wereld. De riten bewerkstelligen een numineuze ervaring, een terugkeer naar het onkenbare niets, de buiten tijd en ruimte gelegen vormeloze chaos waaruit de wereld moet zijn voortgekomen. Aldus belichaamt de initiatie de poging vorm te geven aan datgene wat vormeloos is. Tenslotte is alleen door de terugkeer naar het absolute niets een volledige wedergeboorte mogelijk.

Moderne zoektocht

Het is niet moeilijk in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verschillende elementen uit het scenario van de zoektocht te herkennen. Allereerst natuurlijk de reis zelf met het theatergezelschap, dat onderweg talloze avonturen beleeft. Dan zijn er Wilhelms rolverwisselingen als acteur, die de belichaming vormen van zijn individuele ontplooiing, de zoektocht naar zijn ware identiteit. Daarin wordt de held ook bijgestaan door een mentor, de geheimzinnige, op de achtergrond opererende Abbé die zich om Wilhelm bekommert en met wie hij van tijd tot tijd gesprekken voert over de toekomst. En dan het slot, het huwelijk met Nathalie, wat de bevestiging is van Wilhelms nieuwe identiteit die hem kenmerkt als volwaardig lid van de samenleving - toegerust voor zijn verantwoordelijkheden als volwassene. Niet alleen als bezitter van een landgoed, maar ook als vader van een kind, afkomstig uit een eerdere verbintenis van Nathalie.

Het scenario van de rites de passage is overgeleverd in een omvangrijk complex van verhalen, motieven en beelden. Maar de betekenis ervan is in de moderne literatuur ingrijpend gewijzigd. Verdwenen is het idee van een volledige metamorfose. De louterende terugkeer aan het slot van de verhaal met de daaraan verbonden gedaanteverwisseling is vervallen. Een dergelijke radicale verandering vereist een metafysisch georiënteerd wereldbeeld waarin de plaats van het individu is voorgeschreven. Bovendien staat een dergelijke allesomvattende metamorfose haaks op onze huidige opvattingen over identiteit, die niet langer vastomlijnd is, net als de plaats van het individu in de samenleving. Deze veranderingen hebben de structuur van de zoektocht aangetast. De gelouterde terugkeer in een nieuwe gedaante aan het slot van het verhaal is vervallen. In de moderne zoektocht is het zoeken zelf tot norm verheven. Van de eenmaal ingeslagen weg is geen terugkeer mogelijk. Er resteert alleen een dwaaltocht. Moderne romanfiguren bevinden zich permanent in een vormeloze toestand, een toestand die zich heel goed met de onzekerheden van de adolescentie laat vergelijken. Adolescenten bevinden zich in de tussenfase van het initium, het numineuze moment van omslag

dat het middelpunt van de passageriten vormt.

Verwerking daarvan in de moderne literatuur heeft ook te maken met veranderde ideeën over de aard en functie van literatuur. Niet langer vormen verhalen louter een afspiegeling van de werkelijkheid, ze beschrijven tegenwoordig veeleer een autonome wereld naast de bestaande realiteit. Moderne auteurs bedienen zich vooral van de beelden en motieven uit het initiatiescenario om de overgangen op te sporen naar een buiten de orde van het rationele denken gelegen ervaringswereld en die in de ontstaansmythen besloten zou liggen. In het verlengde daarvan kan het schrijven zelf als een middel worden beschouwd om zich tot die verdwenen ervaringswereld toegang te verschaffen. Aldus krijgt de handeling van het schrijven de connotatie van een rite de passage. Het is een poging vorm te geven aan datgene wat vormloos is - aan wat zich eigenlijk niet onder woorden laat brengen.

Portret van de kunstenaar

De eerste roman die een moderne zoektocht beschrijft *is A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) van James Joyce. Hij beschrijft daarin zowel de ontwikkeling van de adolescente held tot schrijver als het ontstaan van de roman. Joyce demonstreert dit aan de hand van het klassieke verhaal over de doolhof. Een indicatie daarvoor is dat hij zijn hoofdpersoon, Stephen Dedalus, heeft vernoemd naar de architect van het doolhof. Daidalos ontwierp het complexe gangenstelsel voor Ariadne, de vrouw van Dionysos - de god van de roes en de metamorfose.

De complexiteit van het bouwwerk verbeeldt de waanzin die voortkomt uit de tegenstelling tussen de vormeloosheid van de roes en de artificiële vormgeving waarmee Daidalos de chaos beteugelt. Hij tracht de veranderlijkheid vast te leggen, een vorm te geven aan datgene wat vormloos en onbeheersbaar is. Meer dan alleen de geschiedenis van een kunstzinnige schepping vormt het verhaal over de doolhof ook een initiatie. De tocht door de gangen dramatiseert het punt van omslag in de metamorfose.

Joyce stelt de artistieke en geestelijke ontwikkeling van Stephen voor als een verandering van zoon naar volwassen man, van Ikaros in zijn vader Daidalos. Beiden worden door koning Minos van Kreta in de doolhof gevangen gezet, omdat Daidalos uit jaloezie zijn neef Perdrix, de uitvinder van de cirkel, zou hebben vermoord. Vader en zoon ontsnappen door vleugels te vervaardigen van was en veren. Zoals bekend vliegt Ikaros te hoog, smelt door de zonnehitte de was zodat de veren loslaten en hij in zee stort. Zijn vluchtpoging geldt als een voorbeeld van artistieke hoogmoed.

Het is ook deze betekenis die het in *A Portrait of the Artist as a Young Man* in eerste instantie heeft. Stephens literaire ambitie openbaart zich in een

visioen waarin inderdaad een gevleugelde figuur aan hem verschijnt. Vervolgens stelt hij een literaire theorie op, waarin de ontwikkeling van zijn toekomstige schrijversschap in drie etappes wordt doorlopen:

> The personality of the artist at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative refines itself out of existence, impersonalizes itself so to speak [...]. The artist, like the God of creation, remains within or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, pairing his fingernails.

Dit proces van geleidelijke onthechting houdt gelijke tred met de literaire progressie van de held die begint met poëzie en via epiek haar volmaakte vorm bereikt in het drama. Net zoals tijdens de initiatie ontdoet de auteur zich van zijn identiteit. Aan het eind van de roman verbreekt Stephen zijn sociale, politieke en religieuze banden, maakt zich los van zijn geliefde en verlaat zijn vaderland. Ook de eerste keer dat Stephen een geslaagd gedicht vervaardigt, beschrijft Joyce in termen van een metamorfose, al relativeert hij tegelijkertijd het religieuze, metafysische karakter van deze ervaring. Beschrijft Joyce het moment van inspiratie nog als een goddelijk inzicht, het gedicht dat op het papier verschijnt, is daarmee lijnrecht in tegenspraak en bevat zelfs een waarschuwing aan het adres van de dichter tegen al te verheven pretenties: ‘Are you not weary of ardent ways, / Lure of the fallen Seraphim?’ De dichter moet niet vallen voor de verleiding van gevallen engelen en de, door romantici, platgetreden paden verlaten.

Vague words for a vague emotion

Tussen de geëxalteerde beschrijving van de inspiratie en de inhoud van het gedicht is nauwelijks een groter verschil denkbaar. Dat komt ook tot uitdrukking in de uiterst gekunstelde vorm van het gedicht, een villanelle. Inspiratie en gedicht vallen in een groot aantal tegenstellingen uiteen: subject en object, heden en verleden, de theorie en de praktijk van het dichten, maar ook - overeenkomstig de thematiek van de doolhof - emotie en intellect. Door al deze contrasten valt de aandacht op het tussenliggende moment, het interval waarin de woorden op het papier verschijnen en dat met een witregel wordt weergegeven. Joyce brengt de magische, ongrijpbare omslag van de metamorfose over op het schrijven zelf. Hij verbeeldt kortom de handeling van het schrijven als een initiatie. Het fragment heeft de connotatie van een rite de passage; de doorgang naar een andere, tot dusverre onbekende realiteit - die van het gedicht.

Bestaat tussen emotie en ratio in de voornoemde fragmenten een enorm ver-

schil, in de volgende fase, die van de epiek - 'a fluid and lambent narrative' - wordt die afstand enigszins verkleind. Het betref de dagboekpassages aan het slot van de roman, waarin Stephen zijn vertrek uit Ierland aankondigt. Afgemeten aan zijn poëticale theorie zijn deze fragmenten literair nog verre van volmaakt, of zoals Stephen opmerkt: 'Read what I wrote last night. Vague words for a vague emotion.'

Blijkens dit citaat liggen gevoel en intellect of reflectie nog ver van elkaar af, al is de afstand minder groot dan tijdens het schrijven van het gedicht. De epische dagboekfragmenten vormen, afgaand op Stephens poëticale theorie, een overgang tussen de lyrische en de dramatische fase, zoals blijkt uit zijn opmerking dat 'the simplest epical form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broods upon himself.' Deze karakteritiek komt precies overeen met wat Stephen in zijn dagboek doet - hij denkt na over zichzelf en zijn schrijversschap.

Aansluitend hierop kan de tekst van het voorafgaande, de roman zelf, worden beschouwd als de verwezenlijking van de dramatische fase, zoals valt af te leiden uit de personale verteltrant die in het boek wordt gehanteerd. Immers, in dit perspectief, de derde persoon enkelvoud, is de verteller niet meer dan een neutrale, welhaast afwezige instantie - onzichtbaar geworden, overeenkomstig de eerder opgegeven definitie: 'the artist, like the God of creation, remains within or byond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, pairing his fingernails.' Als fictieve auteur is Stephen Dedalus verdwenen in de romanwereld, opgelost in de doolhof van het verhaal waaruit geen terugkeer mogelijk is.

Met *A Portrait of the Artist as a Young Man* is Joyce een traditie begonnen van schrijvers die een doolhof van woorden om zich heen optrekken. Hij thematiseert het schrijven door het voor te stellen als een initiatie in een nieuwe, onbekende wereld, parallel aan de werkelijkheid. Zijn labyrintische schrijfwijze, vervolmaakt in *Ulysses* (1922) en *Finnegans Wake* (l939), heeft talloze schrijvers geïnspireerd, onder wie ook Nederlandse, zoals Geerten Meijsing met het onder het pseudoniem Joyce & Co gepubliceerde en onlangs herdrukte *Erwin, 4 October 1972* (197A), Oek de Jong met *Opwaaiende zomerjurken* (1979) en Jeroen Brouwers met *Winterlicht* (1982). De boeken van de eerste twee auteurs zijn behalve debuutromans ook boeken met een adolescent als hoofdpersoon. Net als in *A portait of the artist as a young man* beschrijven zowel Meijsing, De Jong als Brouwers de ontwikkeling van de held tot schrijver en het ontstaan van het boek met de creatie van een labyrintisch waanwereld. Alledrie de auteurs stellen hun personages voor als schizofrenen die hun weg zoeken tussen fictie en werkelijkheid, emotie en ratio, heden en verleden. Een uitweg is er niet - of misschien toch wel? Als een van de weinige personages krijgt Edo Mesch in *Opwaaiende zomerjur-*

ken op het laatst een handreiking van Ariadne waarmee hij zich uit de doolhof lijkt te kunnen redden. In de slotscène van het boek gaat Edo uit varen met zijn zeilboot, in de hoop de lang gezochte vergetelheid te vinden. Het gaat om een min of meer bewuste zelfmoordpoging. Door zijn roekeloze stuurmanskunst kapseist de boot en slaat Edo over boord. Net voordat hij in vergetelheid dreigt weg te zinken, grijpt hij in een impuls de fokkenschoot - de draad van Ariadne, die zich door het hele boek kronkelt en nu de reddingslijn is waarmee hij zich weer aan boord hijst. De slotzin van het boek luidt: 'Ik wil. Ik wil. Ik. Wil.' Het principe van de wil, bedoeld in de betekenis die Schopenhauer eraan toekende als de ondeelbare kern van het bestaan, wordt door het doormidden breken van de regel gescheiden van de spreker. Edo's redding is slechts schijn. Tussen zijn woorden en zichzelf blijft een afstand bestaan. De gebroken zinsconstructie is een nadere aanduiding van zijn gespletenheid. Net als Stephen Dedalus is Edo Mesch voorgoed opgelost in een wereld van woorden; ook hij verdwijnt in de doolhof van de verhaalwereld. De draad van Ariadne leidt niet naar buiten, maar naar het centrum van het labyrint - naar het hart van de waanzin.

Literatuur:

Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Stuttgart, Reclam, 1987 Erstausgabe 1795-1796. Oek de jong, *Opwaaiende zomerjurken*. Zevenentwintigste druk. Amsterdam, Meulenhoff, 1985. Eerste druk 1979.
James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London, Wordworth, 1992. First published 1916.
Arnold Labrie, '*Bildung' en politiek. De Bildungsphilosophie van Wilhelm von Humboldt bezien in haar politieke en social context* [dissertatie] Amsterdam, Amsterdamse Historische Reeks, 1986. Anthony Mertens, *Sluiproutes en dwaalwegen*. Amsterdam: Sauternes, 1991.
John Neubauer, 'Canonvoming en het thema van de adolescentie in de literatuur.' In: *Spektator* 1 (1985/1986), pp. 41-51

Joris van Groningen (1962) is neerlandicus en werkzaam als freelance tekstschrijver en publicist. In BZZLLETIN *publiceerde hij over o. a Gerrit Krol, Kees 't Hart en Frans Thomése*

Arie Storm
De roman als puber

Bij het schrijven van een roman moet je met enorm veel zaken rekening houden. Zo werpt zich al spoedig de vraag op: ga ik een roman schrijven met een plot of zonder een plot. Er zijn auteurs die beginnen met het bedenken en ontwerpen van een intrige. John Irving zei eens in een interview dat hij begint met het schrijven van de laatste bladzijde. Hij weet dan hoe alles afloopt en vervolgens werkt hij daar naartoe. Van Thomas Rosenboom is bekend dat hij eerst een uitgebreid schema maakt waarop hij aantekent wat er in welk hoofdstuk precies gebeurt. Je hebt daarentegen ook schrijvers die gewoon maar beginnen en die wel zien waar ze uitkomen. Ze willen zich als het ware laten verrassen door het gedrag van hun eigen personages. En tot slot heb je auteurs die volstrekt plotloze boeken schrijven. Wat te doen? Bij elke nieuwe roman die ik schrijf zit ik weer fijn over dit soort keuzes te tobben.

Maar een roman is niet alleen een plot of de afwezigheid daarvan. Belangrijker misschien nog (terwijl ik dit opschrijf twijfel ik er alweer aan, dat bewijst wel hoe complex de materie is) zijn: 1) de toon van het verhaal of de stem van de verteller; 2) de manier waarop je in een roman met tijd omgaat (om het eenvoudig te formuleren: vertel je het verhaal chronologisch of gooi je juist alles lekker door elkaar); en 3) de beschrijving en de keuze van het decor waarin de gebeurtenissen gesitueerd worden, zeg maar: de ruimtes die je in een roman voor jezelf als schrijver creëert. Ga je goed, verrassend en vernieuwend of op zijn minst intrigerend met deze drie zaken om, dan kan dat garant staan voor een werkelijk bijzondere roman.

Waar je verder rekening mee dient te houden, is de complexe verhouding tussen fictie en werkelijkheid. Een roman kan toetreden tot de hoogste rangorden van de literatuur wanneer dit probleem bevredigend wordt opgelost. Ik houd onder meer van het lezen van romans door het bijzondere en zeg maar gerust wat curieuze taalgebruik dat erin wordt gebruikt. Daarmee bedoel ik niet dat het taalgebruik in een roman schimmig of onduidelijk moet zijn, integendeel, maar het taalgebruik dient wel bij te dragen aan de geheel eigen wereld die in de roman wordt opgeroepen. In een roman zijn de zaken nooit zoals ze op het eerste gezicht lijken te zijn, in een roman zit altijd een krankzinnige logica. Een roman lijkt wellicht op de ‘werkelijkheid’ (de wereld buiten het boek), of schijnt wellicht rechtstreeks aan die werkelijkheid ontleend te zijn, maar is in feite nooit die werkelijkheid en is er ook geen product van. De roman schept juist een geheel nieuwe werkelijkheid. Elke goede roman heeft iets magisch. En dat tover-

en, dat doe je onder meer met het taalgebruik.

Waar leken, ik bedoel hiermee met alle respect mensen die geen romans schrijven of juist mensen die dat wel doen maar niet kunnen of onhandige beginners, niet zelden het grootste probleem van maken, is het vertelperspectief in een roman. Ik heb Nederlands gestudeerd en ik moest daar veel teksten lezen van literatuurwetenschappers (leken bij uitstek, zou ik bijna zeggen, ware het niet dat ik op een bepaalde manier ook wel weer veel aan hun werk heb gehad) en die bogen zich vaak juist over dit punt: het vertelperspectief. Dat leverde heel ingewikkelde modellen op met implied authors, auctoriale en personale vertellers, focalisatoren, narratologische stemmen, camera's en god weet wat niet al. Schrijvers denken zo niet. Die hebben een ‘ik’ of een ‘hij’ of een ‘zij’ en misschien wel een ‘wij’ of een ‘je’ en gaan daar met zoveel mogelijk gezond verstand mee om en ook met een zekere onbezorgdheid. Natuurlijk kun je veel fouten maken bij het hanteren van een bepaald vertelperspectief, maar dat zijn technische fouten die door een goede scholing verholpen kunnen worden. Het hanteren van een strak vertelperspectief kun je gewoon leren.

Toch zitten ook hier weer haken en ogen aan, want te dwangmatig omgaan met een vertelperspectief levert doorgaans verschrikkelijke resultaten op. En nu kom ik bij het punt dat voor dit themanummer van *Bzzlletin*, over jonge romanpersonages, van belang is: die verschrikkelijke resultaten komen juist vaak aan de oppervlakte bij puberromans. De grootste fout die je als schrijver van puberromans kunt maken is, denk ik, dat als je hoofdpersoon een puber is je vervolgens ook meent te moeten schrijven als een puber. Het is anders: je moet schrijven met de belangstelling van een puber maar met de schaduw van de verteller er voortdurend achteraan, eromheen en ernaast. Dat levert een interessante spanning op. De grote Amerikaanse schrijver Henry James had het in dit verband over ‘a controlly grace that successfully rules it’. In zijn magistrale puberroman *What Maisie Knew* (1897), met in de hoofdrol de twaalfjarige Maisie, heeft hij gedemonstreerd hoe je dat aanpakt. Voortdurend toont James in deze roman de lezer een blik onder het tapijt en dat levert een enerverend vertelperspectief op: wat wij te zien krijgen is alles wat Maisie interessant vindt. ‘Maar let op,’ schrijft James in een veel later dan de roman geschreven toelichting erop, ‘al zijn het uitsluitend haar interesses die aan de orde komen, onvermijdelijk zitten er in de roman ook beelden die nog niet binnen haar bereik liggen en die desalniettemin noodzakelijk zijn wanneer die aspecten óver haar en die ervaringen van haar die ze wel begrijpt worden verduisterd door die zaken die ze op een pijnlijke manier niet begrijpt.’ Ik zal hier geen stijlanalyse maken van James' roman, maar ik kan me nog wel het gevoel van opluchting herinneren toen ik dat boek las en zag hoe James in het hoofd van Maisie kruipt en tegelijkertijd

haar door een schaduw laat achtervolgen: de stem van de verteller (die overigens ook weer niet dezelfde is als die van de auteur James zelf), een stem die stilstaat bij zaken die ver boven het begrip van Maisie uitstijgen. De roman *What Maisie Knew* heeft een boeiend vertelperspectief mede omdat die roman gaat over het naar elkaar toe groeien van wat de verteller al weet en wat Maisie nog te weten moet komen. Puberromans zijn interessant, of kunnen interessant zijn, als er iets bijzonders aan de hand is met het vertelperspectief. Het is niet erg onderhoudend om een roman van een twaalfjarige te lezen, het kan wel onderhoudend zijn als die roman je boven die twaalfjarige uittilt.

Jonge helden in romans hebben iets gemeen met alle andere helden in romans: ze leven in een voor hen duistere en onbekende wereld. Ze zien er de bodem van noch het plafond. Een roman heeft, zoals gezegd, een eigen krankzinnige logica en de roman gaat blinken als er even de vinger wordt gelegd op die krankzinnige logica, als er een magisch moment van inzicht is. Niet dat dit moment altijd in woorden te vangen of te reproduceren is, de gevoelige lezer vóélt dit inzicht op de een of andere manier tijdens het leesproces, zoals ook personages een dergelijke glimp kunnen opvangen of voelen.

De Amerikaanse literatuurwetenschapper J. Hillis Miller staat in zijn bundel *Versions of Pygmalion* (1990) stil bij enkele kernzinnen uit *What Maisie Knew* van James. Maisie wordt onderricht door haar gouvernante over de negentiende-eeuwse (seksuele) moraal en Maisie reageert ‘as if she were sinking with a slip from a foothold, her arms made a short jerk. What this jerk represented was the spasm within her of something still deeper than a moral sense.’ Je kunt er lang over nadenken wat hier nu dieper ligt - ‘still deeper than a moral sense’ -, waarschijnlijk kom je er niet helemaal uit, maar zoveel denk ik dat er wel kan worden gezegd: het diepere is te vinden buiten de werkelijkheid die wellicht aan een roman ten grondslag ligt en zit opgesloten in de roman zelf.

Ik merk dat ik hier niet erg duidelijk over ben en daarom geef ik een tweede voorbeeld. Thomas Rosenboom publiceerde met *De mensen thuis* (1983) een drietal voortreffelijke puberverhalen. Jonge ambitieuze helden doorzien hun eigen beperkingen en moeilijkheden niet goed en bewerkstelligen op die manier hun eigen ondergang en die van anderen. Wat opvalt is dat de jongens van ongeveer elf jaar oud over een nogal archaïsch aandoend vocabulaire beschikken. Dat werkt als een trein. Dat archaïsche taalgebruik geeft de verhalen iets aangenaam ironisch en tegelijkertijd zorgt het ervoor dat de verhalen stijf staan van de verbetenheid. Alles is functioneel bij Rosenboom: de ene stap leidt naar de volgende en alles eindigt in het ravijn. Hier en daar zijn echter passages opgenomen die niets met de intrige te maken lijken te

hebben. In het eerste verhaal, ‘De jongen met de viool’, treffen we de volgende intrigerende passage aan:

> Het was een glasheldere dag, de lucht een blauwe diepte zonder vlek of veeg, slechts vaal verschietend naar de horizon achter de huizen en het park. Maar recht boven hem: peilloos blauw, een louter blauwe duisternis. Was het heelal een blauwe nacht? Je stak je hand uit en die kon je niet meer zien, zomin als je helder water kon proeven, maar *blauwe* lucht? Wat was er zo blauw, in de lucht? Waterdamp? De damp van blauw water?

De passage gaat nog een tijdje zo door en het verhaal wordt er even helemaal door stilgezet. Het is prachtig doordat er op een eenvoudige manier een zijnsvraag wordt opgeroepen. De troebele wereld van het verhaal, gevuld met manipulaties en machinaties, wordt voor een kort moment als het ware helemaal schoongespoeld. ‘Je stak je hand uit en die kon je niet meer zien [...].’ Wederom kan ik de schoonheid van deze passage niet helemaal verklaren, maar het heeft ongetwijfeld iets te maken met het feit dat de jonge held van het verhaal op de een of andere manier een lucide inzicht krijgt in iets dat eigenlijk slechts gevoeld kan worden. (Let trouwens ook op het ‘volwassen’ taalgebruik: ‘slechts vaal verschietend’, ‘peilloos blauw’ et cetera.)

De charme van puberromans is misschien dat pubers op de grens zitten van niet-weten en weten. Ik denk dat de charme van veel romans gelegen is in het balanceren op die grens. Meestal zijn personages volstrekt onwetend van het feit dat ze een rol spelen in een roman, soms vangen ze echter een glimp op van de constructie waarvan ze deel uitmaken. Paradoxaal genoeg houdt een roman dan op een constructie te zijn, maar gaat de roman in zekere zin ademen. Het is slechts een van de tovereffecten die een schrijver kan bewerkstelligen. En hij bewerkstelligt dergelijke effecten alleen als hij de roman waardeert als wat die is: een artefact. Levensechte pubers in een roman zijn vrijwel nooit interessant, het wordt interessant als de roman in zijn geheel een soort puber wordt. Een goede roman bevindt zich altijd op de grens van niet-weten en weten.

Arie Storm (1963) schrijft en is redacteur van BZZLLETIN, *Hij schrijft over literatuur in onder meerVrij* Nederland *In 1994 debuteerde hij met* Hémans duik, *gevolgd door* Hemellicht *(1997) en* De ongeborene *(2001). Begin volgend jaar verschijnt zijn vierde roman* Afgunst.

Onno Kosters

Een interpretatie van de manifestatie van een concatenatie
James Joyce's 'A Portrait of the Artist', *Stephen Hero* en *A Portrait of the Artist As a Young Man*

Als met heldenjaren worden bedoeld de jaren waarin een kunstenaar, zonder concessies te doen aan de waan van de dag, de smaak van het moment, de middenweg, het gebaande pad, zich met volle overgave stort op het vinden van een eigen stem, spelen die van James Joyce (1882-1941) zich af tussen ruwweg 1904 en 1915. Hij schrijft in die jaren onder andere de verhalenbundel *Dubliners* (gepubliceerd in 1915) en het sterk impressionistische en autobiografische *Giacomo Joyce* (pas in 1967 gepubliceerd). Maar de meest dramatische plaats waarmee Joyce zichzelf, vertegenwoordigd door zijn alter ego Stephen Dedalus (of D*ae*dalus, in *Stephen Hero*), als zoekende held, als kunstenaar in wording neerzet, is te vinden in de reeks 'A Portrait of the Artist', later bewerkt tot de roman *Stephen Hero*, en uiteindelijk geperfectioneerd tot de roman *A Portrait of the Artist As a Young Man* (hierna: *Portrait*).

Een belangrijke bron voor deze teksten zijn de zogenaamde epiphanies': korte, door Joyce rechtstreeks uit het leven gegrepen schetsen van vooral 'banale' conversaties en situaties, die voor hem de kern van het bestaan weerspiegelen. Er zijn er veertig van bewaard gebleven. In een passage uit *Stephen Hero* beschrijft Stephen Daedalus het belang van de epiphanies zo: 'By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments' (*SH* 211).[1] Een voorbeeld:

> [Dublin: at the corner of Connaught St, Phibsborough]
> The Little Male Child - *(at the garden gate)* ..Na.. o.
> The First Young Lady - *(half kneeling takes his hand)* - Well, is Mabie your sweetheart?
> The Little Male Child - Na... o.
> The Second Young Lady - *(bending over him, looks up)* - *Who* is your sweetheart? (198)

We vinden deze conversatie terug in episode 13 van *Ulysses*, als Leopold Bloom, naast zijn eigen vrouw Molly en Stephen Dedalus een van de hoofdpersonen uit het boek, zich een plagerig gesprek tussen drie oudere meisjes

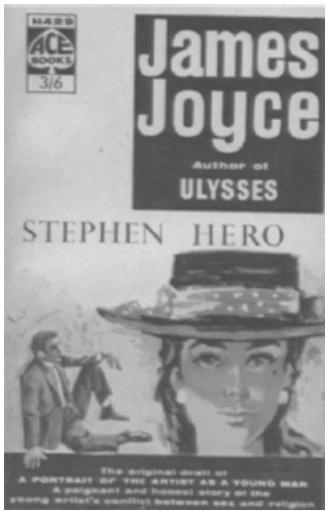
1 In *Ulysses* ridiculiseert Stephen het belang dat zijn jeugdige zelf aan zijn epifanieen hechtte als volgt: 'Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara. Pico della Mirandola like. Ay, very like a whale. When one reads these strange pages of one long gone one feels that one is at one with one who once...'
(*U*3.141-46).

en een jonger broertje van een van hen aanhoort:

> - Nasty bold Jacky! she cried.
> She put an arm round the little mariner and coaxed winningly:
> - What's your name? Butter and cream?
> - Tell us who is your sweetheart, spoke Edy Boardman. Is Cissy your sweetheart?
> - Nao, tearful Tommy said.
> - Is Edy Boardman your sweetheart? Cissy queried.
> - Nao, Tommy said.
> - I know, Edy Boardman said none too amiably with an arch glance from her shortsighted eyes. I know who is Tommy's sweetheart. Gerty is Tommy's sweetheart.
> - Nao, Tommy said on the verge of tears. (*U*13.63-74)

Met de teksten uit zijn heldenjaren als basis begint Joyce in 1915 aan het grote werk, *Ulysses*, dat in zekere zin de afronding is van de reeks gevormd door de epiphanies', 'A Portrait', *Stephen Hero* en *Portrait*. Het wordt in 1922 gepubliceerd.

De 17 jaren die volgen op de publicatie van *Ulysses* besteedt Joyce aan het meester-, sommigen menen monsterwerk *Finnegans Wake*, dat in 1939 verschijnt. Onze held is dan een oude man, uitgeput door het leven en het schrijven zelf. Hij overlijdt op 13 januari 1941, 59 jaar oud, aan een doorgebroken maagzweer.



In deze bijdrage beschrijf ik in het kort de wordings- en ontwikkelingsgeschiedenis van ‘A Portrait of the Artist’, *Stephen Hero* en *Portrait* De nadruk ligt op de ‘epiphanies’ als onderliggende bron en op samenhang tussen de drie teksten, waarbij ik een paar keer een uitstapje naar *Ulysses* en *Finnegans Wake* maak.

De samenhang tussen de drie teksten weerspiegelt in het klein de eenheid van Joyce's oeuvre als geheel: het werk van Joyce is in wezen één lange ketting van teksten, die op meerdere, gecompliceerde manieren aan elkaar zijn geschakeld, waarbij vooral einde en begin als scharnieren fungeren. Joyce zelf vergeleek zijn werk wel met *The Book of Kells*, een middeleeuws evangeliënboek. Dat boek bevat een grote hoeveelheid illustraties, variërend van apostelen tot fabeldieren, die net als de beginkapitalen, de *tunc*-letters van elk hoofdstuk, zo ingewikkeld, zo *in elkaar verwikkeld* van opzet zijn, dat alles met alles verband lijkt te houden. Het effect staat bekend onder de naam *interlace*. Voor een uitgave van een fragment uit *Finnegans Wake, The Mime of Mick, Nick and the Maggies* (1934), werd door Joyce's dochter Lucia het ontwerp voor een op *The Book of Kells* geïnspireerde *tunc*-pagina geleverd.

Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past. (U 9.89)

Begin januari 1904 vernam Joyce dat de onderbibliothecaris van de Irish National Library, W.K. Magee, en de schrijver Fred Ryan van plan waren een nieuw ‘intellectueel’ tijdschrift op te richten. Het zou *Dana* genoemd worden, naar de Ierse godin van de aarde. De ondertitel zou *A magazine of independent thought* gaan luiden. Joyce, bijna 22 jaar oud, schrijver in wording, besloot ogenblikkelijk kopij te leveren. Op 7 januari 1904 schreef hij

zijn bijdrage, waarvoor zijn broer Stanislaus - tevens onbezoldigd biograaf van James, alsmede geldschieter, kop van Jut, maar ook ‘slijpsteen’ (‘whetstone’, *U*9.977) van zijn broers ideeën - met succes de titel ‘A Portrait of the Artist’ zou suggereren.

In ‘A Portait of the Artist’ vermengt Joyce een vorm van fictie en filosofisch tractaat om te komen tot even verheven als diepzinnige beschrijving van de kunstzinnige bewustwording van een anonieme jongeman. Een constante die ook in Joyce's latere werk optreedt, is de overweging dat het heden bestaat uit aaneen gesmede schakels verleden, die evenwel ieder hun eigen betekenis hebben in de manier waarop men vanuit het heden naar het verleden kijkt, en dat beschrijft. Of zoals de openingszin het zegt:

> The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron memorial aspect. Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only. (211)

Het is in ‘A Portrait of the Artist’ alsof Joyce de filosofische onderbouwing van de structuur van *Portrait* formuleert. De openingszin van *Portrait* vertegenwoordigt een uiting van de ‘iron memorial aspect’ waarover de openingszin van het eerste opstel spreekt:

> Once upon a time, and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo... (*P*19)

En die woorden, het begin van een verhaaltje dat door vader Dedalus aan de kleine Stephen wordt verteld, worden op hun beurt in *Finnegans Wake* weer aangezet door een duisterder kleuring:

> Once upon a grass and a hopping high grass it was (*FW 5*16.1-2),

en, dreigender nog,

> Once upon a drunk and a fairly good drunk it was and the rest of your blatherumskite! (*FW*453.20-21).

Richard Ellmann benadrukt in zijn inleiding op ‘A Portrait’ overigens dat het op de eerste plaats als een op zichzelf staand geheel moet worden gelezen. Het zou de tekst tekort doen om meteen te gaan zoeken naar elementen die

in *Stephen Hero* en *Portrait* terugkeren. Tegelijkertijd, zo stelt hij, is '[t]he pursuit of Joyce s sense [...] not easy. Virtually every sentence in the first two paragraphs resists interpretation. Individual words and phrases remain puzzling no matter how often we reread them.'

De redactie van *Dana* ondervond hetzelfde probleem in het volgen van wat de jonge Joyce nou eigenlijk wilde zeggen. Het stuk werd geweigerd en bij Joyce's leven nooit gepubliceerd. Magee's reactie op het essay was er een van ongeloof, onbegrip, maar ook bewondering:

> I handed it back to him with the timid observation that I did not care to publish what was to myself incomprehensible. [...] I imagine that what he showed me was some early attempt in fiction. (203)

Magee kon niet weten hoe dicht die laatste observatie bij de waarheid lag: op 2 februari 1904 noteert Stanislaus:

> Jim [...] has decided to turn his paper into a novel, and having come to that decision is just as glad, he says, that it was rejected. [...] Jim is beginning his novel, as he usually begins things, half in anger, to show that in writing about himself he has a subject of more interest than their aimless discussion. (203)2

Binnen een maand stond het eerste hoofdstuk van deze roman, getiteld - opnieuw op voorstel van Stanislaus - *Stephen Hero* op papier. Gedurende de jaren die volgden zou Joyce het materiaal uitwerken tot meer dan 900 pagina's manuscript.

Van *Stephen Hero* is alleen een fragment bewaard gebleven, dat in de voor het eerst in 1944 gepubliceerde boekvorm iets meer dan 200 pagina's beslaat. Het begint met hoofdstuk XV, waarin we Stephen Daedalus tegenkomen als ambitieuze student aan University College, Dublin. Joyce beschijft uitgebreid Stephens literaire vorming, de ontwikkeling van zijn esthetische ideeën en de aantrekkingskracht die de Katholieke kerk op hem uitoefent. Ook wordt de lezer een blik geboden op het huiselijk leven van de familie Daedalus.

De 'epiphanies' spelen als gezegd in *Stephen Hero* weer een belangrijke rol. De dood van James' broer Georgie bijvoorbeeld, op 9 maart 1902, wordt weergegeven in epiphany 19:

> [Dublin: in the house at Glengariff Parade: evening]
> Mrs Joyce (*crimson, trembling, appears at the parlour door*) ...Jim!
> Joyce (*at the piano*) ...Yes?

> Mrs Joyce (Do you know anything about the body? ...What ought I do?
> ...There's some matter coming away from the hole in Georgie's stomach...
> Did you ever hear of that happening?
> Joyce (*surprised*) ...I don't know...
> Mrs Joyce (Ought I send for the doctor, do you think?
> Joyce (I don't know... What hole?
> Mrs Joyce (*impatient*) ...The hole we all have... Here. (*points*) (179)

De scene wordt in *Stephen Hero* vrijwel woord voor woord overgenomen, wanneer Joyce de dood van Stephen's zusje Isabel beschrijft:

> He heard his mother's voice addressing him excitedly like the voice of a messenger in a play:
> - What ought I do? There's some matter coming away from the hole in Isabel's... stomach.... Did you ever hear of that happening?
> - I don't know, he answered trying to make sense of her words, trying to say them again to himself.
> - Ought I send for the doctor.... Did you ever hear of that? ... What ought I do?
> - I don't know.... What hole?
> - The hole ... the hole we all have ... here. (*SH*143)

Het heldendom van de hoofdpersoon waarnaar de titel van het boek verwijst, moet worden gezien in zijn positie als hoogbegaafde eenling. Hij is het die zich staande houdt tussen zijn benauwende omgeving (opleiding, vrienden, gezin), waar hij zich na verloop van tijd steeds verder van losweekt. De kracht van de tekst schuilt in de zorgvuldigheid waarmee Joyce de positie van zijn held beschrijft en diens innerlijke overwegingen voor het voetlicht brengt. Tegelijkertijd weet de schrijver nog niet te kiezen tussen belangrijke en minder belangrijke gebeurtenissen. Bijna alle incidenten, ontmoetingen en reflecties zijn van dezelfde orde, van vergelijkbaar belang. Joyce is de romankunst nog niet meester.

Het feilen van *Stephen Hero* wordt de auteur zelf na een aantal jaren ook duidelijk en hij besluit in 1907 zijn werk aan *Stephen Hero* af te breken en het manuscript als bron te gebruiken voor *Portrait*.[2]

Joyce's *Portrait* vormt het tegengestelde van de ongebreidelde woordenstroom die *Stephen Hero* is. Ademt *Stephen Hero* nog de jeugdige overmoed van de jonge held die de schrijver ten tijde van de compositie ervan was, *Portrait* is een zorgvuldig gecomponeerd werk, waar de ruwe kantjes van zijn weggeslepen. Ons wordt een beeld voorgespiegeld van een kunstenaar in wording, waarbij alle incidenten bijdragen aan dat beeld. De jonge Dedalus

2 Hier past een anecdote. De mythe wil dat Joyce in 1908 in een vlaag van woede het mansucript in de haard zou hebben gegooid. Zijn vrouw en andere huisgenoten zouden het er met gevaar voor eigen leven weer hebben uitgevist. Op het manuscript dat we kennen en waarop de boekuitgave van *Stephen Hero* is gebaseerd, is echter nooit enig spoor van brand aangetroffen.

wordt heen en weer geslingerd tussen de roeping van priester en de lokroep van de muze (die zelfs de gedaante van een hoer kan aannemen); beide extremen en Stephen reactie erop wordt uitgebreid de spiegel voorgehouden. De samenhang van beelden en diverse stilistische en compositorische technieken maken het boek tot het, na *Dubliners*, tweede rijpe meesterwerk van Joyce. *A Portrait of the Artist As a Young Man* neemt de nodige afstand in acht, nodig voor een evenwichtige roman waarin de rijpere kunstenaar zijn jongere ik kan doorzien. De rijpere kunstenaar begrijpt tegelijkertijd dat alleen dankzij de onrijpheid van zijn jongere ik, dankzij de wegen die hij heeft moeten bewandelen om tot *dit* boek te komen, *dit* boek er is gekomen. En dat besef is zichtbaar in het uiteindelijke boek. Het portret ontrolt zich als een film, waarin we de held van kleuter tot schooljongen tot student zien opgroeien, waarna hij zijn ware roeping achterna gaat:

> 26 *April:* Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.
> 27 *April:* Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.
> (*P* 253)

Famous last words. *A Portrait* rondt daarmee een periode af die zijn weerslag vond in de ‘epiphanies’, ‘A Portrait of the Artist’, *Stephen Hero* en *A Portrait of the Artist As a Young Man* zelf. *Portrait* vormt tegelijkertijd de opstap (of beter, de val: Dedalus blijkt vooralsnog een Ikaros) naar *Ulysses*; een door Joyce bewust gecreeërde beweging: het begin van *Ulysses was* oorspronkelijk bedoeld als het einde van *Portrait*

See this. Remember (U 9.294)

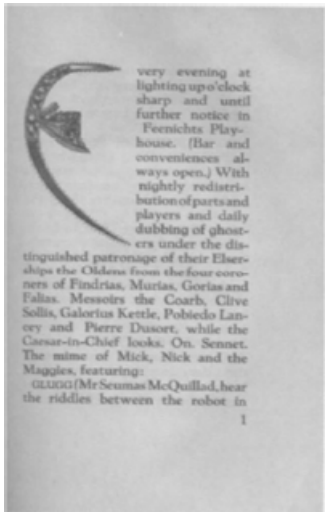
Ik heb in een eerder stadium aangestipt hoe het heden, van waaruit Joyce zijn zich in het verleden afspelende werken schreef, dat verleden kleurt. Ten slotte nog een voorbeeld hiervan, dat laat zien hoezeer ‘A Portrait’ en de weigering ervan door de redactie van *Dana* door Joyce wordt gebruikt om ook van *Ulysses* een portret van de kunstenaar als jongeman te maken. Dergelijke dubbele bewegingen, waarin fictie en werkelijkheid zich vermengen en elkaar verstevigen, zien we vaak in Joyce's werk. Het maakt het lezen ervan een eindeloze bezigheid.

De twee redacteuren van *Dana* die meenden Joyce's ‘A Portrait of the Artist’

te moeten weigeren, duiken op in *Ulysses*. Dit gebeurt in de negende episode, in het hoofdstuk dat zich afspeelt in de National Library. Magee wordt er John Eglinton genoemd; Stephen Dedalus hoort Eglinton de naam Fred Ryan uitspreken als ‘Fraidrine’ (*U* 9.1084). Opmerkelijk is hier dat Stephen, Joyce's alter ego, op 16 juni 1904, de dag waarop *Ulysses* zich afspeelt, blijkbaar wel degelijk bijdragen levert aan *Dana* - waar hij als een van de weinigen voor betaald wenst te worden:

> - You are the only contributor to *Dana* [zegt John Eglinton] who asks for pieces of silver. Then I don't know about the next number. Fred Ryan wants space for an article on economics.
> Fraidrine. Two pieces of silver he lent me. Tide you over. Economics.
> - For a guinea, Stephen said, you can publish this interview. (*U*9.1081-85)

Op dat voorstel van Joyce's alter ego wordt echter niet ingegaan - vergelijk wat er gebeurde met ‘A Portrait’. We bevinden ons in episode negen van *Ulysses* in een Droste-effect; het voorgestelde ‘interview’ verschijnt namelijk wel degelijk (in de vorm van episode 9 van *Ulysses:*.


very evening at lighting up o'clock sharp and until further notice in Feenichts Playhouse. (Bar and conveniences always open.) With nightly redistribution of parts and players and daily dubbing of ghosters under the distinguished patronage of their Eldership the Oldens from the four coroners of Findrias, Murias, Gorias and Falias. Messoirs the Coarb, Clive Sollis, Galorius Kettle, Pobledo Lancey and Pierre Dusort, while the Caesar-in-Chief looks On. Sennet. The mime of Mick, Nick and the Maggies, featuring:
GLUGG (Mr Seumas McQuillad, hear the riddles between the robot in
1

> So in the future [zegt Stephen], the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which I then shall be. Drummond of Hawthornden helped you at that stile. (*U*9.383-86)

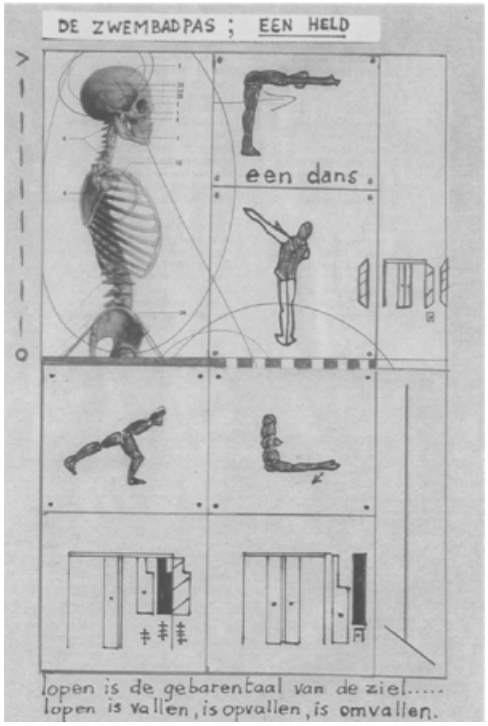
Dat Stephen een groot schrijver zal worden, staat voor de deelnemers aan het debat in de National Library vast. Zij vrezen dan ook nu al zijn pen, waarmee hij, in de woorden van *Finnegans Wake*, zijn eenzame, 'penisolate war' (*FW*3.6) zal voeren. Vooral Buck Mulligan, nog zo'n constante die in andere gedaanten ook optreedt in *Stephen Hero* en *Portrait*, zal het moeten ontgelden: 'He fears the lancet of my art as I fear that of his [denkt Stephen]. The cold steel pen' (*U* 1.152-53). De pen. Het enige wapen van de held als schrijver (en van de schrijver als held.

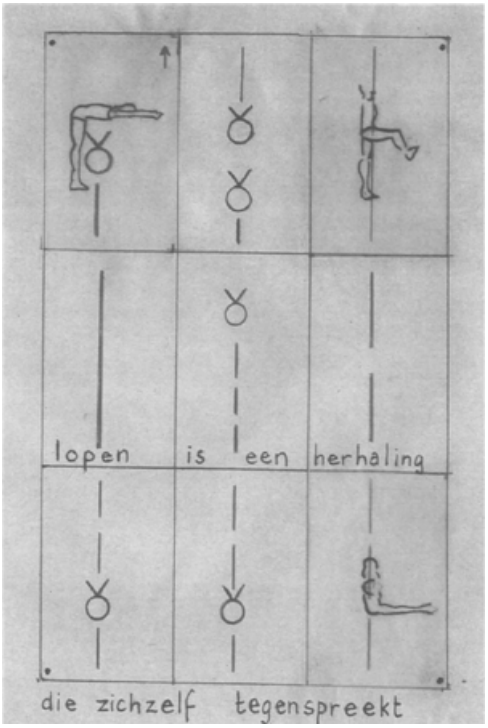
Literatuur

James Joyce, *A Portrait of the Artist As a Young Man* Viking, 1969
(, *Finnegans Wake*. Faber, 1939
(, *The Mime of Mick, Nick and the Maggies* Servire Press, 1934.
(, *Poems and Shorter Writings, Including* Epiphanies, Giacomo Joyce and 'A Portrait of the Artist'. Ed. Richard Ellmann et al. Faber, 1991.
(, *Stephen Hero*. Granada, 1956 /Ace Books, 1961.
(, *Ulysses. The Corrected Text*. Ed. Hans Walter Gabler. Viking, 1986.
Onno Kosters, *Ending in Progress: Final Sections in James Joyce's Prose Fictions* Proefschrift Universiteit Utrecht, 1999.
Bernard Meehan, *The Book of Kells*. Thames and Hudson, 1994.

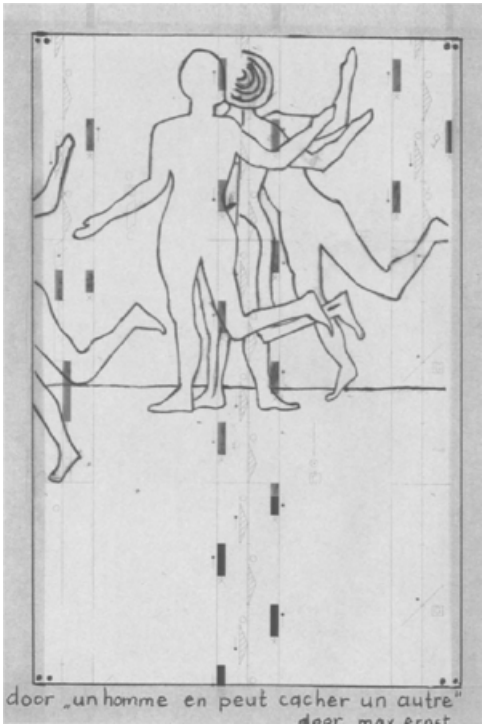
Onno Kosters (1962) publiceerde beschouwelijk werk, vertalingen, gedichten en proza in oa Raster, De Gids, BZZLLETIN *en* De Brakke Hond. *In 1999 promoveerde hij op een studie over het einde in het werk van James Joyce*

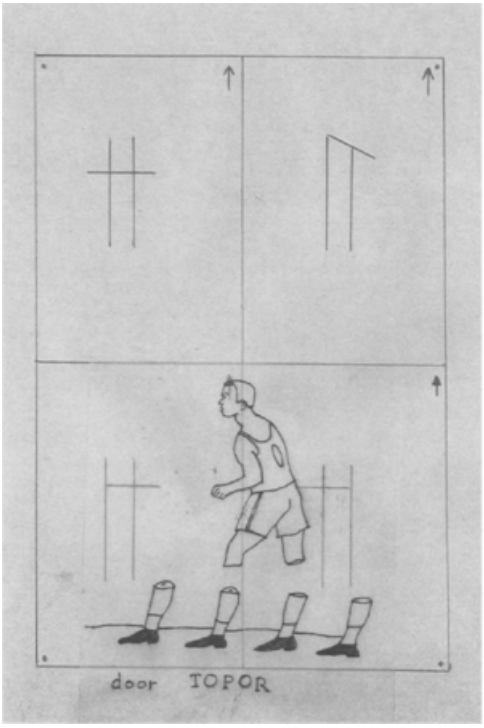
Willem Broens
De zwembadpas; een held

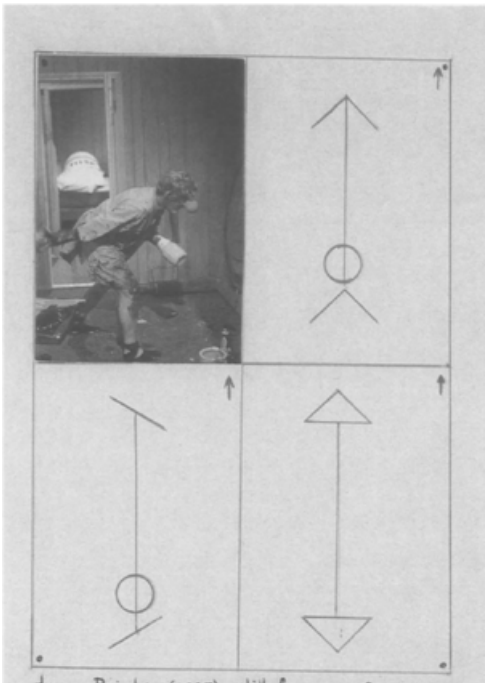



lopen is een herhaling
die zichzelf tegenspreekt

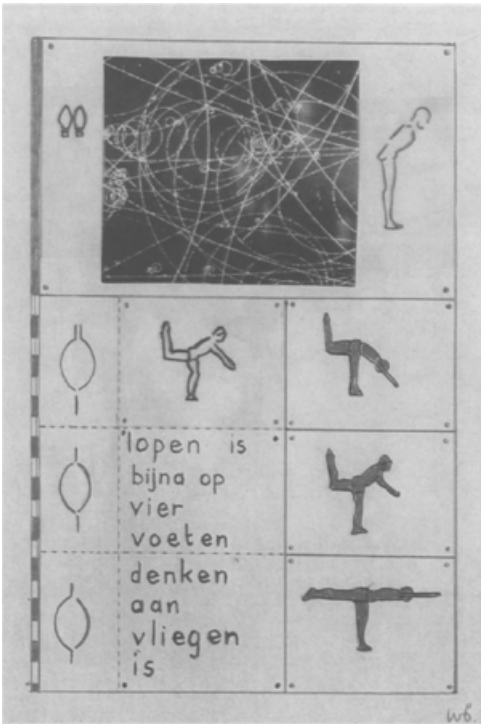
lopen is „even rozen kweken op
een hoge borst", gaan en gaan
door aandachtige gezichten, door be-
zette gebieden door de oogopslag van
een verliefd meisje door door


door „un homme en peut cacher un autre"


door IOPOR



door Painter (1995) still from performance
door Paul Mc Carthy


lopen is
bijna op
vier
voeten
denken
aan
vliegen
is

Bert Thiel

Anton Wachter en de opa van Harry Potter. De invloed van Andrew Home op Simon Vestdijk

Simon Vestdijk schreef sneller dan zijn eigen schaduw, beweerde Adriaan Roland Holst. Terecht: tweeënvijftig romans, een fiks aantal korte verhalen, twee kloeke delen poëzie, naast een enom aantal essays en beschouwingen. Binnen dit oeuvre nemen de Anton Wachter-romans om verschillende redenen een belangrijke plaats in. In gesprekken met Nol Gregoor heeft Vestdijk verteld dat Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* een belangrijke inspiratiebron is geweest voor de cyclus. Maar het lijkt erop, dat Vestdijk zich ook door anderen heeft laten inspireren. In *Terug tot Ina Damman* refereert hij menigmaal aan *Het ivoren aapje* (1909); en *Johan Doxa* (1917) van Herman Teirlinck. Nog talrijker zijn in een eerder deel van de reeks de verwijzingen naar de inmiddels vergeten kostschoolromans van de Engelse auteur Andrew Home. Nu dit genre dankzij J.K. Rowlings boeken over Harry Potter weer volop in de belangstelling staat, is het misschien een mooi moment om eens te onderzoeken in hoeverre Vestdijk zich heeft laten beïnvloeden door zijn favoriete jeugdboeken.

Flirt met klassieken

Op 16 januari 1933 begon Vestdijk aan een manuscript, dat hij ruim drie maanden later zou afronden. Zeven cahiers, ongeveer 940 pagina's, waarschijnlijk voor het eerst vermeld door Menno ter Braak in *De duivelskunstenaar* (1945). Hij noemt het een curieus document dat de literatuurhistorie later nog veel te doen zal geven. Van dat curieuze document bestonden, tot het in 1972 voor het eerst werd uitgegeven, twee exemplaren: een verbeterd afschrift, dat zich bevindt in het Letterkundig Museum en dat de basis zou vormen voor de postume uitgave ervan en een exemplaar dat jarenlang in handen is geweest van de befaamde Vestdijk-adept Nol Gregoor. Die vatte ooit het plan op om een studie te schrijven over de jeugdjaren van Simon Vestdijk en wat er van die jeugd nog terug te vinden is in zijn romans. Hij verzamelde een grote hoeveelheid materiaal, zoals hij zelf vertelt, en toonde dat aan de auteur. Van diens stomme verbazing over zoveel verzamelwoede en belangstelling maakte Gregoor handig gebruik: hij informeerde, niet geheel belangeloos, naar het door Ter Braak gememoreerde manuscript. ‘Reeds de volgende dag werd mij het manuscript thuisbezorgd,’ staat te lezen in *Simon Vestdijk en Lahringen*. En mede daardoor kunnen wij nu nog kennis nemen van wat wel de oerbron van de Anton Wachter-romans

genoemd wordt: *Kind tussen vier vrouwen*. Uitgeverij Nijgh en Van Ditmar wees het romandebuut af. Te dik en van onvoldoende literaire kwaliteit, luidde het oordeel - al werd dat van pas jaren later toegegeven. Nadat hij van de schok - de afwijzing en de daaraan voorafgaande maandenlange noeste arbeid eisten hun tol - was bekomen, zette Vestdijk zich ertoe de grote lijnen het manuscript om te werken tot losse romans. Hij begon met het bewerken van het verhaal over een hopeloze, maar geïdealiseerde jeugdliefde: *Terug tot Ina Damman*. Het boek verscheen in 1934 en zou het derde deel van de Anton Wachter-romans worden. De eerste twee delen *Sint Sebastiaan* en *Surrogaten voor Murk Tuinstra* verschenen respectievelijk in 1939 en 1948. In 1949 verscheen het vierde deel van de reeks: *De andere school*. De delen vijf tot en met acht, ook wel de Amsterdamse romans genoemd, verschenen tussen 1957 en 1960 met tussenpozen van telkens een jaar: *De beker van de min, De vrije vogel en zijn kooien, De rimpels van Esther Ornstein* en *De laatste kans*.

Kenmerkend voor de romans is de gelijkwaardige opbouw. Elke roman heeft een ondertitel die begint met *De geschiedenis van...* en bestaat uit drie delen van elk vijf hoofdstukken. Het zou de moeite waard zijn eens nader te kijken naar de klassieke invloeden op deze opbouw. Zou de indeling in de drieën zijn gebaseerd op de eenheden van tijd, plaats en handeling, maar dan in minder strikt Aristotelische betekenis? Zou de hoofdstukindeling verwijzen naar de vijf te onderscheiden delen van de klassieke tragedie: uiteenzetting, verwikkeling, opvoering van de spanning, hoogtepunt en ontknoping en tenslotte de wending ten goede of ten kwade? Ik betrapte mezelf er tijdens het lezen op dat ik, benieuwd als ik was naar de afloop van een bepaalde verhaallijn, bij het vierde hoofdstuk van een deel dacht: nu gaat het gebeuren. Bovendien was Vestdijk niet geheel afkerig van een flirt met de klassieken.

Vent

Vestdijk beschrijft in ruim achttienhonderd pagina's het leven van Anton Wachter: van Harlingse (Lahringse) baby tot afgestudeerd arts in Amsterdam, op zoek naar een baantje als vervanger, omdat een bestaan als arts toch niet je ware is. *Sint Sebastiaan, De geschiedenis van een talent*, tekent de jonge Anton als een beschermd opgevoed, zenuwachtig en bang knaapje dat ziek wordt van zijn eerste dromen: het tekenen van naakte poppen. Reeds in het eerste deel van de reeks ervaart de kleine Anton Wachter alle facetten van de menselijke relaties: de beschermende vriendschap van ouderen (vader en moeder, tante Nelly), de seksuele toenadering door een oudere vrouw (Janke), de geïdealiseerde maar tegenvallende vriendin (Annie

Vermeer), de ene echte vriend (Murk Tuinstra) en de onverschillige leeftijdgenoten. In *Surrogaten voor Murk Tuinstra, De geschiedenis van een vriendschap* doorloopt Anton de laatste drie klassen van de lagere school. Na het vertrek van Murk naar Amsterdam is hij wanhopig op zoek naar een nieuwe vriend. Die vindt hij uiteindelijk in Jules Salomons met wie hij wegloopt om een slecht rapport. Zijn vader, die hem gaat zoeken, loopt een longontsteking op en sterft. *Terug tot Ina Damman*, *De geschiedenis van een jeugdliefde* beschrijft Antons hunkering naar en puberale liefde voor Ina Damman. Als een trouw hondje wacht hij haar iedere dag op en draagt zwijgend haar tas naar het station. Ina vindt hem uiteindelijk toch maar vervelend en Anton verbreekt de relatie met de uitspraak dat hij haar dan niet meer lastig zal vallen. Vervolgens richt hij zijn pijlen op Marie van de Boogaard. Tot vriendschap met jongens komt het niet in het het boek: ze pesten hem om het koosnaampje vent dat zijn vader hem gaf. Pas in de derde klas bindt een voorkeur voor de onverstoorbare cynicus Greve - zijn leraar - hem aan Max Mees. Na de derde klas verlaat Anton de HBS in Harlingen en gaat naar Weulnerdam om zijn opleiding af te maken. Daarover en over de reisgenoten Marie van de Boogaard, met wie hij verkering krijgt, maar die hij weer vrij harteloos dumpt, en Gerard Becker, die het contact met Jan Breedevoort weer doet herleven, gaat *De andere school, De geschiedenis van een verraad*. Tante Nelly haalt hem over medicijnen te gaan studeren: tante Bertha en oom Moos zullen zijn financiers zijn.

Amoureuze avonturen

In *De beker van de min, De geschiedenis van een eerste jaar* volgen we Anton als jonge student. Hij raakt onder de indruk van de zus van Jacques Ornstein, maar beseft na een weerzien met Ina Damman dat hier geen sprake is van ware liefde. Anton verlooft zich met de lelijke en weinig toeschietelijke Tini Houtsma. Op het feestje ter ere van zijn propedeuse vergrijpt hij zich aan de keukenmeid van tante Bertha. Zij begrijpt Antons noden en zorgt er voor dat Tini de verkering verbreekt. *De vrije vogel en zijn kooien, De geschiedenis van een domicilie* verhaalt van de zoektocht naar een goede kamer. Aan alle kamers mankeert wel iets. Anton krijgt een relatie met twee zussen tegelijkertijd: Fietje en Clasina. Hij sluit diverse vriendschappen, heeft enige min of meer amoureuze avonturen en slaagt in het vierde jaar voor zijn kandidaatsexamen. *De rimpels van Esther Ornstein, De geschiedenis van een verzuim* begint met de dood van oom Moos. In de bibliotheek ontmoet hij Esther Ornstein opnieuw, die inmiddels verloofd blijkt te zijn met Arie Mossel. Esther stuurt een gedicht van Anton naar een literair tijdschrift. Als dank neemt hij haar mee naar Tosca. Hij wordt weer verliefd op

haar en laat haar beloven dat ze na het examen met hem naar bed zal gaan. Hij slaagt, maar Hetie Mossel, de zus van Arie, bericht hem dat Esther uit Amsterdam is vertrokken - haar verkering en haar belofte aan Anton latend voor wat ze zijn. In *De laatste kans, De geschiedenis van een liefde* heeft Anton dan een kortstondige verhouding met Hetie Mossel. Hij sluit een oppervlakkige vriendschap met een co-assistent en vindt in Anna Heldering de opvolgster van Ina Damman. Hij besluit van Anna af te zien. Zijn verhouding met de achtendertigjarige hoofdverpleegster Marie Klaassen, die hem door een examen heen hielp, geeft troost en rust. Met een vriend, de literatuurkenner Bob Neumann filosofeert hij over het schrijven van een boek, een autobiografische roman à la Proust, maar dan weer anders:

> Ik heb me ontzaglijk verveeld in mijn jeugd ... en ik heb ook wel eens een autobiografie ... als ik een autobiografie zou willen schrijven, zou ik misschien ook van de verveling uitgaan, onopzettelijk ... Ik heb wel eens gedacht, - of ik denk het nu - dat verveling een van de meest belangrijke vitaliteitskenmerken is.... De secretaris van je eigen verleden, misschien doe ik het later nog eens.

Vriendschap

Maarten 't Hart schreef in *NRC Handelsblad* (3.12.1995) dat vriendschap in feite geen Vestdijk-thema is:

Eenmaal beschreef hij, in het schitterende verhaal ‘De bruine vriend’ een vriendschap met homo-erotische ondertonen, maar ook in dat verhaal tendeert de vriendschap al spoedig naar een verhouding waarbij de een opkijkt naar de ander. In de drie romans van de Victor-Slingeland-symfonie speelt vriendschap een grote rol, maar ook in die cyclus kijkt de ik-figuur hoog op tegen dirigent Victor Slingeland. Zelden is er bij Vestdijk sprake van echte vriendschap, vriendschap bij hem tendeert altijd naar een meester-knecht of leraar-leerling verhouding. Behalve dan in de roman *Surrogaten voor Murk Tuinstra*. Daarin vinden we vele uitbundig beschreven vriendschappen, die echter op de lezer niet zo heel veel indruk vermogen te maken, ondanks al het stilistische vernuft dat de schrijver eraan heeft gespendeerd. Daarvoor zijn al die jongetjes toch te weinig interessant. De lezer is al net zo snel op ze uitgekeken als op Anton Wachter zelf.

Ik ben dat niet met Maarten 't Hart eens. Natuurlijk zijn de jongens die de Anton Wachter-romans bevolken niet de meest opwindende en heroïsche figuren. 't Zijn jongens, maar aardige jongens en niet meer dan dat. Spelen

en school vormen hun voornaamste activiteiten; de straat en het stadje hun biotoop. En dat stadje is nu eenmaal het Harlingen van 1910-1920 en ik zie het principiële verschil niet met het streng-gereformeerde Maassluis van de jaren vijftig, met zijn ouderlingen en kerkvoogden, zijn bakkers, duivenmelkers en bibliotheekjuffrouwen. Bovendien verstaat 't Hart onder vriendschap klaarblijkelijk uitsluitend de omgang tussen twee jongens, al dan niet homo-erotisch, en acht hij vriendschap met meisjes uitgesloten. Moeten we dan voor die omgang de term liefde of verliefdheid reserveren? Maar er zijn genoeg voorbeelden te vinden in de Anton Wachter-romans van niet-gelijkgeslachtelijke omgang, die de toevallige ontmoeting en de familierelatie te boven gaan en die toch hun legitimatie of hun oorsprong niet vinden in de liefde. Bovendien ben ik ervan overtuigd, dat de Anton Wachter-romans gaan over vriendschap: de onmogelijkheid vrienden te maken en te houden en de consequenties van een vriendschap. En tenslotte moeten we bedenken dat Anton Wachter - of is het Vestdijk? - al sprak over mateloze verveling en hoe dat het uitgangspunt zou vormen van een eventueel te schrijven werk. Tja, plaats daar maar eens grote helden in.

Triviaalliteratuur

Het is de moeite waard eens te kijken naar de jonge Anton Wachter - dit nummer gaat immers over de adolescent - en zijn ideeën over vriendschap. De Zwitserse ontwikkelingspsycholoog Jean Piaget onderscheidt in zijn boek *Structuralisme* (1968) vier fasen in het groeiproces. De vierde fase daarvan begint na het tiende levensjaar en wordt door Piaget de adolescentie genoemd. De jongere kan zich losmaken van zijn onmiddellijke omgeving en kan zich een beperkt aantal transformaties van de werkelijkheid voorstellen. Daardoor is hij in staat hypothesen te vormen en na te gaan denken over de toekomst. Dat zou volgens Piaget zijn gevoeligheid voor verre idealen en theorieën verklaren. Begrippen als vaderlandsliefde, sociale rechtvaardigheid en vriendschap worden in deze fase geformuleerd. Jongens lezen - een jaar gelden had ik hier nog lazen geschreven; sinds Harry Potter twijfel ik niet meer - in deze periode van hun leven het liefst boeken over heldhaftige avonturen. Meisjes kiezen voor het gevoelsmatige: de ‘a-psychologisch sensationsgesteuerte Erregungsfase,’ zoals Charlotte Buhler het noemt. Bovendien grijpt de jeugdige in deze fase met genoegen naar triviaalliteratuur, schrijft ze. Kenmerken daarvan onder andere zijn: het clichématige karakter van de voorgestelde werkelijkheid, de zwart-wittekening van de personages die tot type verstard zijn, een gebrek aan consistentie en waarschijnlijkheid in de plot, de voorkeur voor sensatie, een goede afloop en ruw, grof of sentimenteel taalgebruik.

In *Kind tussen vier vrouwen*, maar vooral in *Surrogaten voor Murk Tuinstra*, het deel dat handelt over de adolescentie van de hoofdpersoon, dweept Anton met de Engelse schrijver Andrew Home. In de eerste twee decennia van de twintigste eeuw verschenen in Engeland de eerste kostschoolromans van deze verder niet erg bekende auteur, die al spoedig in het Nederlands vertaald en uitgegeven werden door H.J.W. Becht. Er zijn er een stuk of twintig met fraaie titels als: *Tom en Jack Jaap en Ben, Het geheim van een schooljongen, Dick en zijn vrienden, Bravo, Bob!, De spion op school, Door dik en dun* en *Een kraan van een jongen*. De meeste spelen zich af op de Barfordschool en alle worden verteld door een verteller die zich opstelt als wijze oom, die wel begrijpt dat jongens jongens zijn en daarom jongensachtige dingen doen, doch niets dat goede raad en een ferm pak ransel niet kan verbeteren. Het zijn triviale romans, die voldoen aan alle kenmerken die Charlotte Buhler het genre toedicht.

In *Surrogaten voor Mark Tuinstra* verwijst Vestdijk rechtstreeks naar de boeken van Home:

> In de vakantie had hij Murk teruggezien; hij had Murk herkend als zijn enige vriend; en voor het eerst had hij begrepen, dat de surrogaten niet deugden, nooit gedeugd hadden. Daar hij nu eenmaal veroordeeld was in Lahringen te wonen, stond er nog een weg voor hem open, waarop hij een surrogaat zou kunnen bemachtigen, zonder zich te verslingeren aan onvolmaakte menselijke nabootsingen. Het begrip vriendschap als het ware, dat zich nu plaatsvervangend losmaakte van Murk Tuinstra; en dit begrip, deze platonische idee, vond hij in de kostschoolboeken van Andrew Home, waarop hij zich in zijn leeswoede geworpen had: Jaap en Ben, - Dick en zijn vrienden. Hij was onmiddellijk enthousiast geweest. Dat was nog eens wat anders dan het schooltje van meneer Boomsma! Deze Engelse jongens, die in een tragische ridderlijke sfeer tegen noodlot en misverstand hadden te strijden - maar allerminst onder verwaarlozing van hun grootste kwajongensstreken, bezaten een onovertroffen saamhorigheidsgevoel; zij offerden zich op, toonden zich geestdriftig; en hun vijanden waren inderdaad vijanden, en geen vluchtige ruziemakers, met wie je de volgende dag al weer vrede sloot, uit onverschilligheid en gemakzucht. En niet alleen meer geestdrift bezaten zij, ook meer tact, waardigheid, redelijkheid. Zij hadden hun eigen maatschappij, kenden op hun kostscholen gelijk strengere tucht en grotere vrijheid. Zij speelden cricket, voetbal, hielden vossenjachten met snippers papier... En er gebeurde ook altijd wat in die boeken: Dick liep weg, naar zee, Ben werd geroofd, Jaap, die men er voor het gemak maar bij roofde, had vreselijke dingen op het hart, waarmee hij maandenlang rondliep, bespied door

> een ‘valse jongen’, die Laurie heette. Nooit had hij iets ontdekt in zijn nuchtere leven, dat ook maar bij benadering leek op wat die jongens meemaakten.

Uit dit omvangrijke citaat wordt duidelijk, dat de jonge Anton, die hier blijkens uitspraken van Vestdijk tegenover Nol Gregoor samen mag vallen met de jonge Simon, echte vriendschap vervangt door het lezen erover. Er vormt zich een geïdealiseerd beeld van vriendschap waarin begrippen als saamhorigheid, opofferingsgezindheid en vriendentrouw centraal staan. En bovendien blijken de boeken van Home de ultieme remedie tegen de grenzeloze verveling - die, zoals de oudere Anton tegen zijn vriend Bob Neumann zegt, een van de kenmerken was van zijn jeugd. Het is dus niet zo verwonderlijk dat Vestdijk de jonge Anton op allerlei niveaus de invloed laat ondervinden van de boeken van Home en diens helden. Ik geef daar een aantal voorbeelden van.

Het verhaal lijkt op minstens een of twee punten beïnvloed door de jeugdlectuur van de auteur. In *Dick en zijn vrienden* zijn er twee antagonisten: Dick, stiefzoon van het hoofd van de school, een uitermate sportieve jongen maar geen intellectueel en Field, een onsympathieke, haatdragende, oneerlijke maar slimme en hardwerkende wees. Field kan niet uitstaan, dat het schoolhoofd maar sympathie blijft koesteren voor Dick, die immers lang zo goed niet is als hij. Na een behoorlijke aanvaring vergiftigt Field de hond van Dick. Als Dick dan ook nog eens dreigt te stralen voor zijn examen is de maat vol: hij loopt weg, naar Liverpool om naar zee te gaan. Uiteindelijk komt alles natuurlijk goed en jaren later offert de dan berouwvolle Field tijdens een scheepsramp zijn leven voor Dick. Maar goed: Dick loopt weg vanwege een mislukt examen. En wat doet Anton als hij aan het einde van de zesde klas dreigt te blijven zitten? Hij memoreert aan dit verhaalgegeven en gaat er op bijzonder klungelige wijze vandoor - met het vreselijke gevolg dat zijn vader overlijdt aan een longontsteking.

Engelse kostschoolmores

Er is veel geschreven over het feit dat Vestdijk in een autobiografisch getint geschrift zijn vader laat sterven. Waarom, zo vroeg men zich af? Het gegeven heeft geen autobiografische basis en Vestdijk heeft de vemeend oedipale achtergrond ontkend. Misschien gaat een psychologische interpretatie te ver en gaat het om een intertekstuele allusie. Met het overlijden van Antons vader creëert Vestdijk een verhaaltechnische ruimte om een verhaalwending van Home te volgen. Arthur Arnold uit *Door dik en dun* wil dolgraag arts worden, maar heeft geen geld. Dominee Wilson geeft het hem - niet geheel ont-

bloot van eigenbelang: de man heeft in het verleden dingen gedaan, die niet deugen, samen met de vader van Arthur en een derde man. Bovendien was deze Wilson verliefd op Arthurs moeder. Ik kan me voorstellen, dat een adolescent dit idee avontuurlijk, romantisch en aantrekkelijk vindt: niet kunnen studeren, maar het geld aangeboden krijgen door een welwillende onbekende. Het bovenstaande is nogal speculatief. Concreter zijn de volgende navolgingen.

1] De vader van Simon Vestdijk was gymleraar op de Harlinger HBS. Voor zijn zoon, die daar op schoolging, bedacht hij het koosnaampje 'boy'. Vestdijk maakt daar 'vent' van en laat het gebruik van deze naam uitgroeien tot een van de verschrikkelijkste ervaringen voor Anton op de HBS. Hij wordt ermee gepest en het voortdurende gescheld van zijn medeleerlingen werkt hem stevig op de zenuwen. Dat scheldwoord wordt geïntroduceerd door Piet Idzerda: op de eerste schooldag maakt die zijn medeleerlingen attent op het feit, dat *vent* er ook is. Anton siddert voor de naam en haat Piet Idzerda:

'Het was een zware jongen met nijdige, gewelfde schouders en een aanmatigende loop. Zo moesten de bullebakken er uitgezien hebben, dacht Anton vaak, die de kleine fags afranselden in de Engelse kostschoolboeken van Andrew Home.'

In onder andere *Dick en zijn vrienden* komt zo'n bullebak voor. Hij heet Field en mishandelt zijn hulpje, zijn fag, met grote regelmaat: 'Toen Dick het schoolgebouw naderde met zijn trouwen volgeling bevond de kleine Tommie Medloo zich in de kamer van Field, waar hij met vrees en beven wachtte op de komst van zijn heer en meester. De jongen begon te rillen van angst toen hij den gehaten stap in de gang herkende!' En niet voor niets, zo blijkt: Tommie krijgt een gruwelijk pak ransel met liniaal en rotting, omdat hij de kamer van Field niet had opgeruimd. 'Zelfs een hond,' zo voegt Home er ter verhoging van de sentimentaliteit aan toe, 'kijkt nooit zo deerniswekkend en schuchter naar zijn baas als de kleine Tommie naar zijn heer en meester.' Zulke scènes maken indruk op het ontvankelijke jongenshart - en niet alleen op dat van toekomstige schrijvers. De vergelijking tussen Piet Idzerda en Field heeft een diepe emotionele lading.

2] Jelle Mol is één van Antons klasgenoten. Geen hoogvlieger en evenmin erg actief, maar voor Anton is Jelle toch een bewonderenswaardig figuur -een bezielende vriend voor het leven, zoals Home zou zeggen. Jelle citeert te pas en vooral te onpas, maar met beschamende trefzekerheid regels uit Ot en Sien. Als Anton met een meisje praat, kraamt Mol uit: 'Kijk daar staan Ot en Sien. Hoor je wat ze zeggen?' Tijdens het kaatsen roept hij bij ieder balcontact - niet van hem, hij is lui en log en dik - uit: 'Ot heeft de bal'. Dat ge-ot-en sien begint Anton mateloos te irriteren en hij merkt hij op: 'Was het in de

kostschoolboeken van Andrew Home denkbaar, dat jongens, zelfs de onnozele jongens of de grappenmakers, twee jaar lang Ot en Sien nadeden?' Waarschijnlijk niet - en zo neemt Vestdijk een mogelijke vriend van Anton de maat aan de hand van zijn eigen leeservaringen.

3] De relatie tussen Anton en zijn grootvader is niet bijster goed. Grootvader heeft een soort kapperszaak met laboratorium aan het Koningsplein in Amsterdam. Na een vakantie in de hoofdstad heeft Anton ineens interesse voor scheikunde - wonderlijk volgens iedereen, want hij was zelfs niet te vinden geweest op de drempel van het laboratorium van zijn grootvader. Maar iedereen verheugde zich in Antons belangstelling, want ze maakten zich ongerust over de koele betrekkingen tussen grootvader en kleinzoon. Nu, dacht men, toonde hij gelukkig belangstelling voor zijn grootvaders fascinatie. Maar na de ontmoeting in de zomervakantie met Murk had Anton in een vlaag van heimwee alle boeken van Home herlezen en was daar gestuit op de amateur-scheikundige Rengers, die in een inderdaad erg komische scène, op een mooie nacht op de slaapzaal verschillende gaten boort in een waterleiding: de voortstuwende kracht zou het water beletten naar de zijkanten uit te stromen. Natuurlijk zocht het water de dichtbijzijnde uitweg uit de buis en in een mum van tijd staan de leerlingen tot hun enkels in het water. De aanstichter van het kwaad wordt door een van de leraren duchtig getuchtigd. Avontuurlijk en opwindend, volgens Anton. Avontuurlijker en opwindender dan het gepruts van zijn opa op een Amsterdamse zolder.

4] In *Door dik en dun* heeft de hoofdpersoon Arthur Arnold een grote bewondering voor de zesdeklassers Pelhem en Kennedie, maar de strenge hiërarchie en de mores van de school verhinderen een nadere kennismaking. Tot Arthur zijn kwelgeest Walter Lukas op niet mis te verstane wijze fysiek van zijn gelijk overtuigt. Deze aframmeling brengt het zo verlangde contact met Pelhem en Kennedie tot stand. Vestdijk laat Anton op dezelfde wijze contact maken met het door hem bewonderde oudere duo Kappie en Wiskie. Ook bij Vestdijk sluiten de strenge hiërarchie en de mores van het stadje een nadere kennismaking uit. Op een dag slaat Anton Gabriels, een treiterende klasgenoot, 'al maar op z'n verdommenis; 't was om je rot te lachen, al maar op z'n neus, man!' Als Anton naar huis wil gaan, wordt hij op door Kappie op zijn schouder getikt:

> 'Je bokst als een fluim, Wachter, maar je bent tenminste niet bang. Wil je boksles hebben?' Alle jongens die met hem waren blijven staan, zwegen. Bij zo iets voegde geen commentaar meer. Zonder iets te zeggen, zonder iets te horen, liep Anton met hen op, met een leeg hoofd en gloeiende tintelende oren. Hij had veel zin hardop te huilen, overweldigd door een

geluk zoals hij nog nooit in zijn leven gekend had.

De boeken van Home, zegt Anton in *Surrogaten voor Murk Tuinstra* zijn surrogaten voor vriendschap. Anton ontleent er zijn hooggestemde idealen over vriendschap in de cyclus aan met als onbedoeld neveneffect, dat het van echte vriendschap niet meer komt. Wel van vriendschap die liefde heet - maar daar had Home het nooit over. Maar aan Home vallen niet alleen mooie gedachten over vriendschap toe te schrijven. Vestdijk ontleent aan zijn Engelse collega beelden, scènes en personages waarvan ik er hier een aantal heb toegelicht. Jean Piaget schrijft dat een begrip als vriendschap in de adolescentie tot ontwikkeling komt wanneer jongeren, volgens Charlotte Buhler, met graagte triviaalliteratuur lezen. Dat belooft heel wat voor de literatuur van de toekomst. Zweinstein en Hogwarts, zwerkbal en quidditch zullen tot diep in de tweeëntwintigste eeuw hun sporen nalaten.

Literatuur

Nol Gregoor, *Simon Vestdijk en Lahringen*. Tweede druk, Amsterdam, 1968.
Nol Gregoor, *In gesprek met S. Vestdijk*. Amsterdam, 1967. Martin Hartkamp, *Identificatie en isolement. Een visie op Vestdijk*. Amsterdam, 1988.
Andrew Home, *Door dik en dun*. Tweede, herziene druk, Amsterdam, z.j.
Andrew Home, *De spion op school*. Amsterdam, z.j. Andrew Home, *Dick en zijn vrienden*. Tweede, herziene druk, Amsterdam z.j.
J.G. Koon, 'De Amsterdamse Anton Wachter-romans'. In: *Raster* II/3, 1968.
R. Marres, *Over* '*Terug tot Ina Damman*' *en de andere Anton Wachter-romans van Simon Vestdijk*. Amsterdam, 1981.
R. Marres, 'De motieven angst en liefde in de Anton Wachter-romans'. In: *Bzzlletin* 93, 1982.
S. Vestdijk, *Sint Sebastiaan. De geschiedenis van een talent*. Veertiende druk, Amsterdam, 1994.
S. Vestdijk, *Surrogaten voor Murk Tuinstra. De geschiedenis van een vriendschap*. Twaalfde druk, Amsterdam, 1994.
S. Vestdijk, *Terug tot Ina Damman De geschiedenis van een jeugdliefde*. Vierentwintigste druk, Amsterdam, 1994.
S. Vestdijk, *De andere school. De geschiedenis van een verraad*. Twaalfde druk, Amsterdam, 1994.
S. Vestdijk, *Kind tussen vier vrouwen. De kroniek van een jongensleven*. Tweede druk, Amsterdam, 1974.
Hans Visser, 'Simon Vestdijk. Zijn leven en werk'. In: *Bzzlletin* 93, 1982.

Bert Thiel (1961) is neerlandicus.

Hilde Meeus[1]

Argeloze vlinders en tere vlerken
Opgroeiende jongeren in populaire boeken uit de jaren twintig

***Z**o eindigde Merijntjes eerste kennismaking met het brandende leven der grote mensen, waarin hij als argeloze vlinder rondgefladderd en zo wreed de tere vlerken had geschroeid... Merijntje Gijzen's jeugd: Het verraad* (1925)

Het fijngevoelige jongetje Merijntje uit de *Merijntje Gijzen*-cyclus (1925-1928) van A.M. de Jong, dat in acht delen zijn weg naar de volwassenheid weet te vinden, heeft in de jaren twintig de harten van duizenden lezers gestolen. Het boek is in de zes jaar na verschijnen meteen al eenentwintig keer herdrukt om de grote aantallen lezers te bedienen en kan een absolute bestseller genoemd worden. *Merijntje Gijzen* staat niet alleen; tijdens het interbellum verschenen tal van uiterst succesvolle boeken over opgroeiende jongetjes[2], zoals *De Witte* (1920) van Ernest Claes, waarvan na een paar jaar al tienduizenden exemplaren werden verkocht. *Bartje* uit 1935 van Anne de Vries werd in het eerste jaar na verschijnen zelfs vijftien keer herdrukt.[3] Deze boeken zijn nu, op *Kees de jongen* (1923) na, in geen enkele literatuurgeschiedenis meer terug te vinden. Wel worden veel van de boeken ook nu nog gelezen. Er zijn recent zelfs verschillende verfilmingen van gemaakt, zoals van *Ciske de rat* (1941) en *De Witte* (1920).

In veel van deze boeken worden de jongetjes tot ongeveer hun twaalfde gevolgd. Maar er zijn ook enkele romans waarin jongetjes net als Merijntje de puberteit doormaken en uiteindelijk volwassen worden. *Jaapje* (1917) van Jac. van Looy is zo'n geval, met als vervolgdelen *Jaap* (1923) en *Jakob* (1930). Hierin groeit het weesjongetje Jaap op tot kunstenaar. Of *Het leven van Francesco Campana* (1924, drie delen) van het echtpaar C. en M. Scharten-Antink, waarin de vijftienjarige Francesco (ook een wees) na sterke geloofstwijfels het ware licht vindt. Over meisjes zijn opvallend genoeg niet veel boeken geschreven. *Eva's jeugd* (1925) van Nico van Suchtelen is één van de uitzonderingen.

Deze boeken over opgroeiende kinderen werden niet, zoals je wellicht zou vermoeden, voornamelijk gelezen door kinderen. Integendeel, het lezerspubliek bestond juist grotendeels uit volwassenen. Wat heeft hen destijds zo aangetrokken in boeken over opgroeiende jongeren? En waarin verschillen deze boeken van de hedendaagse literatuur over adolescenten? Want in hedendaagse romans vinden we totaal andere personages dan de Merijntjes,

1 Dit artikel is geschreven in samenwerking met Erica van Boven Zij is als letterkundige verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen waar ze een onderzoekscollege begeleidde over bestsellers in de eerste helft van de twintigste eeuw dat de aanleiding vormde voor dit stuk.

2 Uit een studie van Rob Grootendorst blijkt dat er rond deze tijd zeker honderd (niet allemaal even populaire) boeken met een jongensleven als onderwerp zijn verschenen. Rob Grootendorst, 'Kees de jongen en de grote pers.' In: *Tirade* 163 (1971), pp. 2-23.

3 Andere populaire romans van dit soort zijn *Jaapje* (1917) van Jac van Looy, *Kees de jongen* (1923) van Theo Thijssen, *Het leven van Francesco Campana* (1924) van C en M. Scharten-Antink, *Kobeke* (1936) van Ernest Claes en *Ciske de Rat* (1941) van Piet Bakker.

Jaapjes en Francesco's uit de jaren twintig. In plaats van naïeve, levenslustige jongetjes zien we hier onwillige, luizige en dadenloze pubers die zich geen raad weten met hun leven of vroegrijpe meisjes uit gebroken gezinnen.[4]

Vaderlijke blik

De jongetjes uit de boeken van rond de jaren twintig zijn onmiskenbaar voor en door volwassenen geschapen, hoewel er veel moeite is gedaan het kinderdenken en -voelen zo goed mogelijk weer te geven. De kleintjes zijn projecties van volwassenen. Het zijn kinderen zoals volwassenen ze graag zien. Alles wat men vertederend en aandoenlijk vindt aan kinderen wordt uitgelicht: hoe kinderen zich druk kunnen maken over in volwassen ogen onbenullige kwesties, hoe ze al dan niet onbedoeld heel volwassen vragen kunnen stellen of hun onbevangen reacties. In een beschrijving van Merijntjes gedachten over het geloof, is te voelen dat de lezer erdoor vertederd hoort te raken:

> En voor heel erg ondeugende streken, die zware zonden, die doodzonden waren, daarvoor was alleen vergiffenis te krijgen bij de biecht, door de absolutie van meneer pastoor. Want die werden daarboven door een strenge engel opgeschreven in een groot boek, en eerst doorgestreept als je gebiecht had.

Er zit iets in de verteltoon dat verraadt dat we hier niet te maken hebben met een kind, maar met een volwassene die vorm probeert te geven aan de kin-

4 Een greep uit de vele hedendaagse romans met jongeren als hoofdpersoon: *Heldenjaren* (1994) van P.F. Thomése, *Held van beroep* (1999) van Adriaan Jaeggi, *Het leven bestaat niet* (2001) van Hendrickje Spoor en *Vermoorde onschuld* (1996) van Karin Overmars.

derlijke gedachtewereld. Door de *erlebte Rede* waarin Merijntjes gedachten zijn weergegeven, lijkt het alsof Merijntje hier denkt. Er zijn kinderlijke frases gebruikt zoals ‘meneer pastoor’ en ‘strenge engel’ en de gedachtegang is kinderlijk (misschien wel té kinderlijk waardoor het niet meer geloofwaardig is). Maar het kenmerk van de *erlebte Rede* is de mengvorm waarin personage en vertellerstekst bijna ongemerkt in elkaar overvloeien. Hier is de verteller te herkennen aan een woord als ‘ondeugend’. Geen kind zou dat woord voor zichzelf gebruiken, het is een woord van volwassenen om kinderen mee aan te duiden.

In *Eva's jeugd is* eenzelfde ‘vaderblik’ te herkennen. De volwassen verteller bekijkt het schattige kindje en beschrijft haar op een licht-ironische toon:

> Zeven jaar. Haar problemen en conflicten namen toe in aantal, omvang en gewicht. Wel iedere dag stond zij voor een nieuw raadsel, het ene àl ingewikkelder dan het andere. Zij dacht na, met een inspanning van vooruit gestoken lipjes, gefronste wenkbrauwen en een grappig rimpeltje dwars over het voorhoofd. En als zij vruchteloos had nagedacht vroeg zij; [...] hoe komt 't dat je door glas kan zien? [...] hoe komt 't dat 't onweert?

De serieuze en ingewikkelde problemen van Eva worden van hun gewicht ontdaan door het ‘grappig rimpeltje’. Het ‘grappig rimpeltje’ en ook de ‘vooruit gestoken lipjes’ zijn onderonsjes met de volwassen lezer. De verteller nodigt de lezers uit om als volwassenen naar het kind te kijken: ‘kijk eens hoe leuk dit kind is als ze diep nadenkt’.

Het hoger gelegen standpunt komt steeds terug. De jongetjes worden beschreven als een ‘peinzend, levenslustig jongetje’ (Merijntje Gijzen) en ‘kereltje’ (Jaapje). Nergens in deze boeken spreekt het kind zelf; overal is de verteller, en daarmee de volwassen blik, aanwezig.

In de huidige romans over opgroeiende jongeren is het perspectief geheel anders. De jongeren worden niet beschreven of bekeken vanuit de hoogte van een volwassen verteller, maar zijn zelf de focalisators die de wereld bekijken. In *Het uurwerk van Floor* (1997) van Leon Gommers zit de lezer opgesloten in de gedachtewereld van de twaalfjarige hoofdpersoon:

> Ik hoor niks.
> Ik kijk en zie liever.
> Ik ben lief, liever, het liefst een vliegend oog.

> De moeder van de zuigeling in duikvlucht is de hele tijd met haar mannenzakdoek in de weer, een lap met spaarzame strepen geleend om kindersnot op te vangen. Ze gaan plaatjes draaien. Ik wacht lekker op het ogenblik.
> Ik krijg muziek!

Er is geen vaderlijke blik hier. De gedachten van het kind worden direct weergegeven, schijnbaar onbewerkt door een verteller. Toch klinkt in de opmerking over de moeder de vertelinstantie door. Maar diens blik is vooral beschrijvend, objectiverend. Zijn aandacht gaat uit naar de visie van het kind, dat meer op zichzelf staat. En niet alleen het kind, ook de lezer is meer op zichzelf aangewezen. Deze wordt niet meer aan de hand genomen door een verteller die boven het verhaal staat. In plaats daarvan kijkt hij vooral door de ogen van het kind. Diens blik levert een niet altijd even herkenbare wereld op. Het kinderlijke standpunt vervormt de wereld waarbij de grenzen tussen werkelijkheid en fantasie vervagen. Daardoor moet de lezer meer moeite doen om te achterhalen wat er gebeurt. In tegenstelling tot boeken uit de jaren twintig idealiseren de hedendaagse romans de jeugd niet. De jongeren komen immers zelf aan het woord. Ze verheerlijken zichzelf niet en ze zullen waarschijnlijk hun eigen wereld evenmin eenvoudig noemen.

De vaderlijke blik uit de jaren twintig romans verheerlijkt het kind. In de romans uit de jaren twintig worden kinderen getekend als bevoorrechte wezentjes die nog open zouden staan voor allerlei indrukken, zoals de mens ten tijde van het paradijs. Opvallend is dat vooral de eerste delen, waarin de kinderwereld nog het minst geschonden is, het meest populair waren. Zo werd *Jaapje* (1917) heel veel gelezen, terwijl de delen *Jaap* (1923) en *Jakob* (1930) vrijwel ongemerkt aan het lezerspubliek voorbij zijn gegaan. Voor *Merijntje Gijzen* en *Het leven van Francesco Campana* geldt dit overigens in mindere mate.[5] De geïdealiseerde kinderwereld diende wellicht als een aantrekkelijk vluchtoord. Recensenten uit die tijd verklaren het succes op een dergelijke manier. Volgens Herman Poort trekt dit onderwerp schrijvers en lezers zo aan omdat de ‘kleine, levende raadseltjes’, zoals hij kinderen noemt, volwassenen een andere, luchtigere blik geven op de wereld: ‘[...] onze harten vol onontkoombare zorg, onze hoofden vol koel verstand en overleg, onze monden vol ernstig gepraat; ...maar daar is een kind en willig geven wij ons gevangen in een teedere argeloosheid en alles wat wij gevoelen is blij en verrassend, en alles wat wij denken is innig en eenvoudig.’[6] Kennelijk zochten de lezers toch vooral een vlucht uit hun dagelijkse leven. De literatuur over kinderen bood een kortstondige ontsnapping uit het dagelijks bestaan.

5 Van *De jeugd van Francesco Campana* bijvoorbeeld verscheen in 1929, vijf jaar de eerste, al een drieentwintigste druk. Beide vervolgdelen waren in 1929 zeventien keer herdrukt; ook vaak, maar minder dan het eerste deel.

6 In: *Algemeen Handelsblad*, 17 mei 1924, av.

Een knaap wordt man

Ook al wordt de kinderwereld verheerlijkt, uiteindelijk gaat het in deze boeken om het bereiken van de volwassenheid. De Merijntjes, Jaapjes en Francesco's vinden tegen het einde van het verhaal allemaal hun bestemming. Merijntje ontsnapt aan de benepen cultuur van het kleine Brabantse dorp waar hij opgroeide, valt van zijn geloof af en vindt zijn heil in het socialisme. Bovendien vindt hij na enkele mislukte verhoudngen de ware liefde. Het laatste deel heet geheel toepasselijk *Een knaap wordt man*. De lezer kan het boek met een gerust hart wegleggen: het is goed gekomen met Merijntje:

> Hij was een jongen geweest, een nog onbewuste knaap [...] Nu stond hier een man, hard van wil, met een lichaam gestaald van noeste arbeid, een geest, die zich snel ontplooide naar het begrip van de wezenlijkheid der dingen, een hart boordevol liefde, een ziel die zich weggeschonken had aan een lichtende droom...

Ook met Francesco komt het goed. Francesco is een zeer gevoelige, intelligente jongen die bij zijn goede opa opgroeit. Tijdens ‘de rijping van Francesco's ziel’ vervalt hij herhaaldelijk in geloofstwijfel en sombere gedachten. Vooral in het tweede deel van het boek, wanneer hij na de dood van zijn opa bij zijn materialistische oom en tante moet inwonen, raakt Francesco in een diep dal. Hij ziet mensen om zich heen met een levenshouding die hem niet bevalt. Zijn oom en tante zijn teveel bezig met materialistische zaken, zijn socialistische collega's zijn te negatief. Bovendien weet hij niet meer wat hij met het geloof aanmoet. Voorbeelden uit de natuur en de Bijbel roepen vragen op die hem doen twijfelen. Uiteindelijk bereikt hij in het derde deel toch een bijna bovenmenselijke wijsheid. Hij heeft dan het ‘eeuwige licht’ gevonden en houdt van zijn medemens en van God en ook hij vindt de ware liefde. Verder zijn er nog Jaapje en Eva. Jaapje, of eigenlijk Jakob, vindt zijn bestemming als kunstenaar en Eva groeit van een brutaal meisje op tot een zelfbewuste vrouw. Ze zegt op een gegeven moment: ‘[...] ik geloof dat ik geen kind ben, na deze avond niet meer.’

In deze boeken is meteen vanaf de eerste pagina's duidelijk dat het jeugdige leven een zoektocht is, of het begin van een rijpingsproces. Het einddoel is volwassenheid. Al de ervaringen, twijfels en diepe dalen leiden daarheen. Je zou dit een positieve invalshoek kunnen noemen. De personages mogen het dan nog zo moeilijk hebben, uiteindelijk komen ze goed terecht. Zo'n afgeronde ontwikkeling is bevredigend voor de lezer, alle draden zijn afgehecht en er is niets dat blijft haken.

De hedendaagse boeken eindigen niet zo geruststellend. Herman uit *Heldenjaren* (1994) van P.F. Thomése bereikt helemaal niets. Aan het eind van het boek weet hij nog steeds niet wat hij met zijn leven zal doen en over volwassenheid als doel wordt al helemaal niet gesproken. Op de laatste pagina denkt hij:

> Bovendien had hij nog steeds niet het gevoel dat er iets ten einde was. En áls er iets voorbij was gegaan, dan zou er ongetwijfeld iets nieuws voor in de plaats komen. Het enige zorgwekkende was, dat het nieuwe nooit genoeg zou blijken te zijn, dat er altijd de hoop op iets anders bleef bestaan - zodat hij, steeds het onbekende najagend, ongemerkt in herhaling zou vervallen. Die herhaling zou hij ervaring noemen en die zou almaar toenemen. Alsof het steeds meer leek te worden, terwijl het alleen maar minder werd.

De hedendaagse romans eindigen in het luchtledige. Er is geen vooruitgang, laat staan een bestemming. Hierin is het een waanbeeld dat ouder worden ook maar enige vooruitgang zou opleveren. In plaats van geruststellend eindigen sommige boeken zelfs ronduit verontrustend. Heieen uit *Het leven bestaat niet* (2001) van Hendrickje Spoor laat zich op de laatste pagina's meevoeren in een hotel door een stel Japanners. Na een aantal teleurstellende ervaringen met jongens, met seks en haar ouders lijkt het haar niets meer uit te maken.

Wijze lessen

Merijntje Gijzen en *Het leven van Francesco Campana* bieden juist een tegen-gewicht tegen negativiteit en illusieloosheid. Het zijn boeken die een positieve, hoopvolle boodschap willen overbrengen. De jeugd en jonge jaren van Merijntje en Francesco staan in het teken van het bereiken van een bevredigende, maatschappelijk geaccepteerde levensvervulling. In feite gaat het in deze boeken niet alleen om de ontwikkeling van de hoofdpersonen, maar misschien nog wel meer om die van de lezer. Deze krijgt antwoorden aangereikt, een overtuiging en een moreel besef. De populariteit van deze boeken zou hiermee verklaard kunnen worden. Merijntje maakt niet eens een puberteit door, hij wordt van twaalf opeens achttien jaar[7]. Dit laat zien dat het niet in eerste plaats om de ontwikkeling gaat, maar om het doel; niet om het proces, maar om het product ‘evenwichtige volwassene’.

7 Dit gebeurt tussen het vierde en het vijfde deel.

Van alle genoemde boeken is *Het leven van Francesco Campana* het meest moralistisch. Het draagt een geloof uit. Niet het geloof van één bepaalde

kerk, maar een algemeen christelijk geloof. Het is alsof de schrijvers, het echtpaar C. en M. Scharten-Antink een tegenstem wilden geven, tegen cynisme, tegen het socialisme en vooral tegen de teloorgang van het geloof:

> In een wondere verklaardheid zag Francesco dat smeulende vuur diep in de donkere men-schenharten, dat ondoofbare vuur der Liefde. Het onbegrijpelijke, het onverklaarbare. Want die Liefde, dat mededoogen, die toewijding, die zelfwegcijfering, zij ging in *tegen de natuur*. Zij ging regelrecht in tegen de grondwettelijke hardheid der natuur; tegen de oppermachtige zelfzucht [...] Het was een openbaring. [...] Wijder staarden zijn oogen in het eeuwige licht, dat hem doorscheen. Hij voelde zich vervuld van God, van God, die Liefde was.

Geheel passend bij de toon van het boek laten de schrijvers Francesco op het einde als een soort martelaar sterven in de Eerste Wereldoorlog. Hij vindt oorlog eigenlijk zinloos en in strijd met zijn geloof, maar tegenover zijn medemakkers voelt hij het als zijn ‘bittere plicht’ om mee te vechten. De laatste zin laat er geen enkele twijfel over bestaan dat Francesco een lichtend voorbeeld moet zijn: ‘Aan welke eenzame kust, in welke zeediepte, ligt verloren en vergaan dit schoone hoofd, waarin leefde het lichtend vizioen van God, en het geloof in de eindelijke zegepraal der allesdoorstralende Liefde?’

In *Merijntje Gijzen* is de boodschap minder rechtlijnig. Merijntje vindt weliswaar aan het slot zijn heil in het socialisme (de schrijver A.M. de Jong staat als socialist te boek), maar dit wordt niet zo sterk beklemtoond. Er blijven wegen open en hij sterft niet als een martelaar. Bovendien komt er op verschillende plekken kritiek op het socialisme naar voren. Toch is ook in *Merijntje Gijzen* goed te horen dat de verteller een boodschap wil overdragen op zijn publiek. Mocht het dan nog niet geheel zeker zijn wat de juiste visie en houding tegenover de wereld en de mensen zijn, er is in de loop van het boek wel duidelijk geworden wat de verkeerde houdingen zijn. De rechtlijnige en hypocriete manier waarop de meeste dorpelingen geloven, wordt afgewezen. Dit wordt de lezer duidelijk door bepaalde gebeurtenissen en het commentaar van verschillende personages.

Lezers moeten zich destijds moreel gesterkt en gerustgesteld hebben gevoeld na het lezen van boeken als *Het leven van Francesco Campana* en *Merijntje Gijzen*, juist omdat deze boeken niet los staan van de wereld, maar proberen aan te sluiten bij allerlei actuele kwesties van die dagen. In *Merijntje Gijzen* krijgen we de problematiek van het arme plattelandsleven en de werkloosheid in de grote stad te zien. *Het leven van Francesco Campana* gaat expliciet

in op diverse wetenschappelijke theorieën, zoals de atoomtheorie en Darwins evolutietheorie. Francesco stelt zichzelf daarover vragen die de lezer zal hebben beziggehouden, zoals de vraag hoe de schepper past in de evolutietheorie. En ook over politieke stromingen, zoals het socialisme, laat Francesco zijn licht schijnen. Hij vindt dat er teveel 'haat en smaad en verbittering' zit in de ideeën van zijn socialistische medearbeiders en dat hun ideeën niet hoopvol genoeg zijn gestemd. Al met al maken de schrijvers van Francesco een gerijpte, ontwikkelde figuur met een veelomvattende visie; iemand van wie de lezer met gezag een oordeel kan aannemen.

De moraal van deze boeken weerspiegelt de algemene gemoedstoestand in de moeilijke periode rond de wereldwijde economische crisis van 1929. Het was een tijd waarin grootse ideeën en oplossingen werden gezocht. Een tijd waarin men nog geloofde in utopische toekomstvisioenen die de mensheid van alle ellende verlossen. De Tweede Wereldoorlog heeft aan dit geloof een einde gemaakt, althans in de literatuur. Na 1945 verschijnen hoegenaamd geen romans meer met hooggstemde idealen, veelomvattende ideeën of absolute normen en waarden. In plaats daarvan vinden we illusieloze hoofdfiguren zoals in *De avonden* (1947) van Gerard van het Reve en *Ik heb altijd gelijk* (1952) van Willem Frederik Hermans.

Leermeesters

In de manier waarop de wijze les wordt verkondigd, lijken de verschillende boeken op elkaar. In *Merijntje Gijzen* worden diverse personages opgevoerd die commentaar leveren op de hypocriete dorpscultuur. Merijntje zelf is natuurlijk niet in staat tot het leveren van commentaar, aangezien hij nog een onschuldig, onwetend kind is. Pas in latere delen, als hij wat ouder is, geeft hij zijn mening. Aanvankelijk raakt hij alleen verward of verdrietig als hij de wereld bekijkt met de blik van zijn dorpsgenoten. Kritiek laat de verteller dan ook geven door volwassenen. Vanzelfsprekend kan dat commentaar niet van de benepen dorpelingen zelf afkomstig zijn. Daarvoor gebruikt de verteller mensen van buiten het dorp, die meer van de wereld hebben gezien. Merijntje komt dan ook in de loop van het boek met allerlei buitenissige figuren in aanraking. De belangrijkste daarvan is Flierefluiter, een zwerversfiguur met wie Merijntje in het tweede deel bevriend raakt en die gedurende de volgende vier delen (in het zesde deel sterft hij) blijft terugkomen voor geestelijke bijstand. Flierefluiter krijgt veel ruimte om zijn humanistische, vrije visie op het leven te verwoorden. Voor hem is god iets heel anders dan voor de meeste dorpelingen. God heeft volgens hem niet met straf en boetedoening, maar juist met geluk te maken. Later in het boek ver-

schijnt de onorthodoxe pastoor Ramakers, die tekeer gaat tegen het roddelzieke dorp en de egoïstische geloofsbeleving, waarbij iedereen slechts zijn eigen ziel wil redden. Nog verder in het boek, als Fliérefluiter al dood is, komt Merijntje twee kunstenaars tegen, bij wie hij zelfs een tijdje inwoont en die hem veel bijbrengen over de schoonheid van kunst, literatuur en een andere manier van leven.

Allemaal vaderfiguren dus, of 'herders', zoals ze in *Eva's jeugd* worden genoemd. Deze afgezanten uit de wereld der volwassenen verschijnen in alle genoemde boeken. Voor Eva zijn dat de iets oudere jongen Ru, die zijn ideeën over kunst, politiek en wetenschap met haar deelt, haar leraar Duits, die haar liefde voor literatuur bijbrengt en de dominee met wie zij over geloofszaken van gedachten wisselt. Voor Francesco is het de dokter Carobbi, met wie hij veel over wetenschap en kunst praat. In het derde deel ontmoet hij de blinde pianoleraar Taviglia, die een armoedig alcoholist en zijn vrouw uit liefdadigheid in huis heeft genomen: 'welk een grootheid was er in deze misdeelde!' die zich tegen Francesco in raadselachtige wijsheden uitdrukt. Verder is er natuurlijk zijn opa, die in het eerste boek sterft, maar wiens 'licht der wijsheid' Francesco blijft zoeken tot hij het gevonden heeft.

In dit verband is de vraag te stellen in hoeverre het toevallig is dat Jaapje, Francesco en Eva alledrie wees zijn. Doordat ze geen ouders hebben, zijn ze in zekere zin gedwongen op zoek te gaan naar oudere voorbeeldfiguren om zich aan te spiegelen. Zo schept de verteller ruimte om verschillende volwassen spreekbuizen en leermeesters op te voeren.

In de hedendaagse romans ontbreken dit soort voorbeeldfiguren. Herman uit *Heldenjaren* (1994) is weliswaar ook een soort wees nadat zijn ouders naar Amerika zijn gegaan en hem hebben achtergelaten, maar die leegte wordt niet opgevuld. Wisselaar, de leraar Duits bij wie hij af en toe thuiskomt en van wie hij boeken mag lenen, lijkt door zijn vele gepraat Hermans liefde voor literatuur eerder te vernietigen dan aan te wakkeren: 'Als die over boeken sprak, declameerde hij grafredes, vol woorden als "belang" en "onvergetelijk". Wisselaar was een gids in een dodenrijk [...] zijn woorden waren niet de toverwoorden waarmee doden kunnen worden teruggeroepen'. Herman is wel op zoek naar mensen om zich mee te vereenzelvigen en aan op te trekken, maar hij vindt ze niet. Er is de jongen Schut, die zo zwijgzaam en afgekeerd van het leven is dat Herman bewondering voor hem opvat en vermoedt dat er achter zijn gedrag een zekere wijsheid schuilgaat. Die is er echter niet. Hij ontdekt alleen een totale passiviteit en zijn bewondering voor Schut slaat om in afkeer. Het andere personage tegen wie Herman

opkijkt, de jonge kunstenaar Kor Korver, is te zeer vervuld van zichzelf om Herman te helpen.

Ook vrouwelijke hoofdpersonen in contemporaine romans ontbreekt het aan een leidraad. Zowel in *Het leven bestaat niet* (2001) als in *Vermoorde onschuld* (1996) van Karin Overmars komen gescheiden ouders voor die als schaduwfiguren op de achtergrond rondlopen. Een grote rol in het leven van de meisjes spelen ze niet, daarvoor zijn ze teveel op zichzelf gericht. De vaders zoeken hun geluk in hun nieuwe liefdes en nieuwe gezinnen, de moeders in psychiaters, hulpverleners en new-age theorieën. Geen evenwichtige volwassenen en voorbeeldfiguren voor puberende meisjes.

Eva als buitenbeentje

Zoals gezegd hebben weinig boeken uit de jaren twintig een meisje als hoofdpersoon. En die er zijn verschillen op een paar belangrijke punten met het hierboven geschetste beeld. Zo is voor Eva uit *Eva's jeugd* aan het eind van het verhaal geen echte bestemming weggelegd. Ze heeft geen duidelijke roeping, zoals de jongens die we tegenkwamen. Weliswaar is Eva intellectueel en religieus gevormd, maar een bestemming vindt ze niet of het moest een traditionele plaats zijn binnen het huwelijk; die van liefhebbende vrouw en moeder. Niet voor niets verwachtte een recensent destijds dat het boek vervolgdelen zou krijgen, met titels als *Eva's bruidstijd* en *Eva's moederschap*.[8]

Een ander opvallent punt is het gebruik van dramatische ironie. Momenten

8 In: *Algemeen handelsblad*, 21 november 1925, av.

waarop de lezer meer weet dan het personage zijn *Eva's jeugd* talrijker dan in bijvoorbeeld *Merijntje Gijzen*. Ook in *Merijntje Gijzen* wordt er ingespeeld op de vertedering en is er dramatische ironie te vinden, bijvoorbeeld wanneer hij samen met Flierefluiter op bezoek is geweest bij een alleenstaande vrouw en haar dochtertje. Merijntje heeft met het meisje gespeeld en vraag aan Flierefluiter (in Brabants dialect):

> [...] g'è zeker met Blozekrieske d'r moeder gespuid.
> - Joa, Merijntjen, één 't was toch zó leutig!
> De kleine jongen begon te lachen. Hij zag het al voor zich: vrouw Besjoane en Flierefluiter, die met poppen bezig waren [...].

Maar toch is over het algemeen de toon hier anders. Merijntjes vragen worden serieuzer genomen dan die van Eva. De plechtige toon waarop er over Eva's problemen wordt gesproken is er één van volwassenen die het kind zogenaamd serieus nemen. Maar intussen geven ze elkaar knipogen. Die lichtelijk neerbuigende houding komt ook naar voren in de quasi-gewichtige titels van de hoofdstukken, zoals ‘Duistere problemen’ en ‘Inkeer en beproeving’.

In *Merijntje Gijzen* vormen de vragen die Merijntje stelt tekenen van zijn zuivere gemoed, dat niet zomaar feitelijk onlogische en onjuiste veronderstellingen kan aannemen, zoals bij de dorpelingen. Merijntje is, net als de andere jongetjes, voorbestemd tot iets hogers. In zekere zin zijn de jongetjes vanaf de eerste pagina helden in de dop. Dat is ook te zien aan de manier waarop hun uiterlijk wordt beschreven. Zowel Merijntje als Francesco hebben bijzondere uiterlijke kenmerken, iets wat doet vermoeden dat er meer schuilt achter deze jongens: ‘Maar hij had iets in zijn gezicht, dat hem anders deed lijken dan bij zijn kleren zou passen. Misschien kwam het door zijn bruine ogen, die keken zo warm, nieuwsgierig en verlegen tegelijk’. Eva daartegen is niet tot een bijzondere toekomst voorbestemd. Ze wordt niet geacht af te wijken van de rol die de maatschappij voor haar in petto heeft. Haar bestemming is een man voor wie ze zich kan opofferen:

> Zij peinsde er over hoe de man moest zijn, die zij eens zou liefhebben. Zij moest trots op hem kunnen zijn. Hij moest een man zijn die grote dingen deed: een uitvinder, een schilder of een ander groot kunstenaar. Hoe zalig zou 't zijn hem te koesteren en te verzorgen [...] O, zich op te offeren voor de grootheid van haar geliefde man...

Op deze manier zijn meisjes natuurlijk minder interessante personages,

zowel voor schrijvers als voor lezers, wat waarschijnlijk een goede verklaring vormt voor het feit dat er zo weinig boeken over meisjes zijn te vinden.

Don Quichot

Het mag duidelijk zijn dat de romans uit de jaren twintig niet meer aansluiten bij de huidige literataire maatstaven. Het enige boek van dit soort dat wel tot de literatuur gerekend wordt, is *Kees de jongen* van Theo Thijssen. *Kees de jongen* lijkt dan ook niet op de hier beschreven boeken. Kees is namelijk geen bijzondere jongen en groeit evenmin uit tot een held. Hij is en blijft Kees, de jongen. In plaats van een held te worden, fantaseert hij erover:

> Natuurlik, om een mens te redden, dàt was anders. Zou z'n moeder ook niets van zeggen. Juffrouw, daar komt uw zoontje aan, heeft een kind uit het water gehaald... Ze zou aangedaan zijn, en met tranen in d'r ogen hem z'n natte goed uittrekken...

Dit boek lijkt moderner dan zijn andere uit die tijd en heeft in feite meer weg van de hedendaagse romans. Levenslessen en een geruststellende boodschap ontbreken. En net als in Kees de jongen dromen ook de hedendaagse hoofdpersonen dat ze iets groters zijn, iets meer dan de jongens die ze in werkelijk zijn. Het jongetje uit *Het uurwerk van Floor* verbeeldt zich een fabelachtige keeper te zijn: ‘Ik ben Lev Jasjin. Ik hou alles tegen’. Samson uit *Held van beroep* van Adriaan Jaeggi noemt zichzelf, met een verwijzing naar *Don Quichot van la Manch a* van Cervantes ‘redder van demente oma's en eenzame winkeljuffrouwen. Dolende ridder [...]’ en het eerste deel van *Heldenjaren* heet niet zonder reden ‘Inbeeldingen’. Herman hoopt op een leven zoals in de grootse boeken beschreven staat:

> Ooit zou hij zulke boeken zelf bezitten, zoals hij ook ooit een leven als een verhaal zou hebben. [...] Zo mooi en zo waar dat alles wat hij kende zou veranderen, dat voortaan niet meer alles op iets anders leek [...], maar dat alles zijn ware gedaante zou aannemen en hij, eindelijk, kon beginnen te bestaan.

Maar al deze jongens worden, net als Kees, nooit helden uit grote verhalen. Het blijven kleine Don Quichots.

Literatuur

Gommers, Leon, *Het uurwerk van Floor*. Amsterdam, 1997.
Jaeggi, Adriaan, *Held van beroep*. Amsterdam, 1999.
Jong, A.M. de, *Merijntje Gijzen's jeugd*. Amsterdam, 1931 (t/m deel 4 hieruit geciteerd). Eerste druk 1925-1928.
Jong, A.M. de, *Merijntje Gijzens jeugd en jonge jaren*. Amsterdam, 1980 (vanaf deel 4 hieruit geciteerd). Eerste druk 1925-1938.
Looy, Jac. van, *Jaapje, Jaap, Jakob*. Leiden, 1943. Eerste druk 1917-1930.
Overmars, Karin, *Vermoorde onschuld*. Amsterdam/Antwerpen, 1996.
Scharten-Antink, C. en M., *De jeugd van Francesco Campana*. Amsterdam, 1929, vierentwintigste druk. Eerste druk 1924.
Scharten-Antink, C. en M., *De duistere waarheid*. Amsterdam, 1924, tweede druk. Eerste druk 1924
Scharten-Antink, C. en M., *Het eeuwige licht*. Amsterdam, 1926, tiende druk. Eerste druk 1924
Spoor, Hendrickje, *Het leven bestaat niet*. Amsterdam, 2001.
Suchtelen, Nico van, *Eva's jeugd*. Amsterdam/Antwerpen, 1950, zestiende druk. Eerste druk 1925.
Thijssen, Theo, *Kees de jongen*. Bussum, 1924, tweede druk. Eerste druk 1923.
Thomése, P.F., *Heldenjaren*. Amsterdam, 1994.

Hilde Meeus (1980) studeerde Moderne Letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen. Momenteel vervolgt zij haar opleiding aan de Rietveldacademie.

Ron Elshout

Door het oog van de puber
Over perspectief en stijl in recente puberromans

Als ik lees, ‘zit’ ik soms met een dilemma: enerzijds wil ik een goed geschreven boek, anderzijds verwacht ik dat een schrijver intellectueel en stilistisch zijn personages niet voor de voeten loopt. Wanneer een schrijver zijn hoofdpersoon aan het woord laat, komt dat regelmatig voor.

De hoofdpersoon uit Alex Boogers' *Het waanzinnige van sneeuw* is volgens de flaptekst ‘een slimme eenzelvige jongen die na de dood van zijn zusje Esmee greep probeert te krijgen op zijn leven.’ Volgens diezelfde flaptekst levert het boek ‘het aangrijpende psychologische portret van een jongen die schreeuwt van buiten en huilt van binnen.’ Remy is van enige intellectuele bagage voorzien en dat is noodzakelijk, omdat hij anders dat ‘psychologische portret’ van hemzelf niet zou kúnnen leveren zonder ongeloofwaardig te worden.

De schrijver heeft Remy een plat en omslachtig taalgebruik aangemeten, hetgeen past bij het decor waartegen de gebeurtenissen zich afspelen, dat van de vechtsport. Remy drukt zich bijvoorbeeld zo uit: ‘Ik zat Saïd alleen maar aan te kijken en zei niks. Hij was zo opgefokt dat ik niks wilde zeggen. Opgefokte mensen luisteren niet, het maakt niet uit wat je zegt. Ik kon beter mijn bek houden.’ Wanneer hij duidelijk wil maken dat iets (een wandelingetje door het ziekenhuis, bijvoorbeeld) in zijn beleving lang geduurd heeft, schrijft hij steevast ‘na 50 uur of zoiets’, een oude vrouw is ‘een wijf van driehonderd jaar oud’ dat er uitziet alsof ze ‘vierenveertig’ kinderen heeft. Hij schrijft zinnen als: ‘Wat ik dacht was dat ik mijn zus vermoord had’ en als hij geen zin heeft om met mensen te praten, drukt hij dat uit door te melden dat hij ze ‘in hun bek wil kotsen’. Met deze verbale vechtsport is op zich niets mis, omdat ze kleur geeft aan de karaktertekening van Remy. De armoedige stijl, zo zou je die kunnen verdedigen, is functioneel en komt niet voor rekening van de schrijver, maar is toe te schrijven aan de hoofdpersoon aan wie de schrijver zich gecommitteerd heeft.

Maar Alex Boogers laat zijn personage ook over zichzelf noteren: ‘Ik zocht naar de kern der dingen, naar een dieper gelegen wijsheid, naar innerlijke harmonie, naar een bovenzintuiglijke waarneming, naar rust, ik onderzocht de wetten van oorzaak en gevolg, ik geloofde in ascese’ en hij laat hem filosofisch vaststellen: ‘Ik wist ook wel dat schoonheid een wijze van zien is, een beleving, die grotendeels bepaald wordt door de persoon, een cultuur, een achtergrond, dat het een hol begrip is [...].’ Vooral in de wijze van formuleren staat zo'n passage op gespannen voet met de context. Het pendelen tus-

sen wat de schrijver in huis heeft en wat zijn personage vermag, haalt mij uit het verhaal.

Blijkbaar vind ik een ‘groezelige’ stijl acceptabel als deze de taal van de hoofdpersoon vertegenwoordigt, maar dan moet dat wel consequent gedaan zijn.

Iedere schrijver neemt voor of terwijl hij zijn verhaal aan het papier toevertrouwt, bewust of onbewust, een aantal verteltechnische beslissingen. Eén daarvan betreft het perspectief en zo kan het geschieden dat een schrijver de gebeurtenissen besluit op te tekenen gezien vanuit het standpunt van een puber (als het een jongen betreft, geldt de leeftijd van 13 tot 17 jaar; bij meisjes houdt de ontwikkelingspsychologie het op ongeveer van 12 tot 16), of een adolescent (voor de periode tussen puberteit en volwassenheid hanteert men globaal de leeftijd tussen 16 en 20 jaar).

Die keuze heeft, zoals íedere beslissing op dit gebied, een aantal verregaande consequenties voor het verhaal. Een besluit ten faveure van het één betekent bij het schrijven nu eenmaal meteen óók het uitsluiten van andere mogelijkheden. De vraag is gerechtvaardigd *waarom* een schrijver voor het toch beperkte blikveld van een puber of adolescent kiest - men leze daartoe het essay van Arie Storm elders in dit nummer -, maar het is niet minder gegrond vragen te stellen bij de beweegredenen van en gevolgen voor een volwassen lezer van een roman met een dergelijke hoofdpersoon. Waarom zou een volwassen lezer anders dan om ‘nostalgische’ redenen geïnteresseerd zijn in het denken, doen en laten van een groentje wiens (of: wier) leeftijd en het daarbijbehorende beperkte gezichtspunt hij ruimschoots achter de rug heeft? Wat zijn de consequenties voor een volwassen lezer wanneer een volwassen auteur voor een puberaal perspectief kiest? Laat ik daarvoor even een lezer - die ik natuurlijk grotendeels zelf ben - creëren en die naar de boekhandel sturen.

Verwachtingen

Een lezer in spe die in de boekhandel een roman ter hand neemt, komt er door de flaptekst over het algemeen onmiddellijk achter wie of wat de hoofdpersoon is. Hij wéét op dat moment dus dat hij bij het lezen meegevoerd zal worden in de gedachtewereld van een puber en dat schept bij voorbaat verwachtingen.

De schrijver kan gekozen hebben - even bladeren en hier en daar een paar regels lezen geeft snel uitsluitsel - voor een ik-perspectief. De lezer weet op dat moment dat de kijk op de wereld beperkt zal moeten zijn, als de schrijver zijn verhaal tenminste geloofwaardig wil houden. Tevens herinnert hij zich van vorige leeservaringen dat de schrijver zich hiermee de mogelijkheid

geschapen heeft over het hoofd van de protagonist heen een spel met de lezer te spelen juist *omdat* de twee volwassenen vanwege hun gevorderde leeftijd een minder beperkte kijk op de wereld hebben. Die levenservaring wil wat! Schrijver en lezer weten en begrijpen meer dan het personage en het is maar te hopen dat de auteur deze superioriteit flink uitgebuit heeft. Met een beetje geluk komt er bovenop die superioriteitsgevoelens nog een portie humor, want er is toch geen beter vermaak dan leedvermaak.

Met het ingepakte boek onder de arm bedenkt de toekomstige lezer dat zijn vluchtige gesnuffel in de roman hem nog niet zo heel veel wijzer heeft gemaakt omtrent de stijl waarin het verhaal gegoten is. Die wil namelijk nog wel eens een probleem zijn, want er is wat het taalgebruik betreft natuurlijk een aanzienlijk verschil tussen wat de schrijver kan en wat zijn veel jongere protagonist op dat gebied presteert. Kiest de schrijver voor zijn eigen, volwassen stijl, dan gaat dat ten koste van de geloofwaardigheid en komt de lezer daardoor buiten het verhaal te staan, omdat hij er zich steeds bewust van is dat het personage dat ‘zogenaamd’ aan het woord is, nooit zou kunnen formuleren wat hij zit te lezen. Kiest de auteur voor het taalgebruik van de jongere, dan is dat ook niet zonder consequenties. Weliswaar passen taalgebruik en inhoud dan goed bij elkaar, maar een te veel aan ‘jongerentaal’ zou een volwassen lezer wel eens op grote afstand kunnen houden. Herinnert die lezer zich nog dat hij bij eerste lezing van *De bomen* van A. Alberts ‘eigenlijk’ een kinderboek in handen dacht te hebben?

Terwijl hij aan een plakbandje van het pakje pulkt, realiseert de lezer zich dat hij na het kortstondig geblader niet meer weet of de schrijver aan deze problemen heeft weten te ontsnappen door de keuze van een verhuld ik-perspectief. Dit perspectief, dat de gebeurtenissen belicht via een hij- of een zijfiguur, legt het standpunt van het personage weliswaar vast, maar geeft de schrijver de mogelijkheid - volwassenen onder elkaar, nietwaar? - zijn eigen visie te verwoorden.

De toekomstige lezer verwijdert het inpakpapier en bedenkt dat de derde mogelijkheid, een auctoriale vertelsituatie, toch eigenlijk een ‘goedkope’ oplossing is. De alwetende verteller beschrijft alle gebeurtenissen en personages, onder wie ook zijn puberale hoofdpersoon, van buitenaf. Toegegeven, aangaande de stijl hoeft hij zich nergens wat van aan te trekken en hij kan zich veroorloven ons zo nu en dan in het hoofd van de held(in) af te laten dalen, maar het eenduidige perspectief en de daaruit ontstane spanning ben je definitief kwijt en dat schept afstand.

Hij slaat het boek open.

Jongens in wasteland

Bor (1993) luidt de titel van het debuut van Joris Moens (1962). Bor, de zestienjarige ik-figuur, lijkt als onaangepaste, hedendaagse puber op het eerste gezicht het prototype van ‘de’ randgroepjongere. Zijn habitat is gemodelleerd naar de achterstandswijken; hij zit op een multiraciale school en thuis heerst er een treurigstemmende lusteloosheid. Dat alles wordt door Bor omgezet in vooral verbale - het is en blijft een boek, nietwaar - agressie. Bor is overal - thuis, op school, in zijn ‘vrienden’kring, die voornamelijk bestaat uit racistische, seksistische en agressieve criminelen in de dop - een buitenstaander. Dat maakt hem eenzaam, maar het is ook duidelijk dat de schrijver deze truc nodig had om zijn verhaal geloofwaardig te houden. Het is namelijk vrijwel ondoenlijk een roman te schrijven vanuit het perspectief van zo'n randgroepjongere die daadwerkelijk het daarbij behorende intellectuele niveau heeft. Zo iemand mist te enen male het observatievermogen om het milieu waar hij zelf deel van uitmaakt te doorzien en er met enige afstand op te reflecteren. Ook de taalvaardigheid om dat alles onder woorden te brengen ontbreekt in zo'n geval vaak. Bor is van beide talenten ruim voorzien. De schrijver moest hem daarom boven zijn milieu uittillen en heeft hem voorzien van een meer dan gemiddelde intelligentie en een scherp oog voor de triviale werkelijkheid waar hij tegelijkertijd deel van uitmaakt én buiten (of: boven) staat. Bor beschrijft zijn sociale omgeving met het talent, maar dus ook met de afstand, van een grofgebekte cabaretier.

Ook met betrekking tot het morele oordeel over het reilen en zeilen van zijn ‘vrienden’kring levert dat een verteltechnisch probleem op dat zich al op de eerste bladzijde kenbaar maakt. De ‘vrienden’, in eerste instantie nog opgevoerd als ‘we’, hebben een paar Mormonen in elkaar geslagen. Naar het idee van Bor is Dick daarbij ‘te ver’ gegaan wanneer deze er ‘met een roei’ een paar voortanden bij een van de slachtoffers uitgemept heeft, omdat hij, evenals de anderen, niet op de gedachte komt dat blijvend letsel ‘niet nodig’ is. Wanneer Bor dit aan de anderen duidelijk maakt, ‘kan’ hij ‘merken dat ik niet meer op de Mavo zit.’ (Zelfs het Havo-niveau, zo wordt in de loop van het verhaal duidelijk gemaakt, is beneden Bors intellectuele niveau.) Het is gezien hun karaktertekening zeer twijfelachtig of Toon, John en Dick het begrip of zelfs het woord ‘Mormonen’ zullen kennen en het is nog veel dubieuzer te veronderstellen dat ze aan de morele implicaties van hun gedrag ooit één gedachte gewijd zouden hebben. De spanning die er zit tussen wie Bor in de roman is en de ik-figuur die zichzelf en zijn omgeving beschouwt, wordt door Moens handig uitgebuit. Hij lost het dilemma op door de *au fond* onnatuurlijke afstand die Bor-als-verteller ten opzichte van zijn milieu en zichzelf moet innemen, te gebruiken

om hem des te nadrukkelijker als eenling op te voeren.

Zoals gezegd is Bors agressie vooral verbaal. Zijn taalgebruik is geënt op de taal zoals die door de jeugd op straat gebruikt wordt, hoewel die straattaal over het algemeen veel minder cabaretesk-humoristisch is. Ook hierin komt het verschil tussen het personage en Bor-als-verteller tot uiting. Bors ongezouten opvattingen over zijn ouders, zijn broer, zijn 'vrienden' en vooral over zijn in herkenbare sociale klassen ingedeelde medescholieren zullen vooral middelbare scholieren bekend voorkomen. Wat dat betreft zit de schrijver de platte realiteit dicht op de huid, maar daardoor doet zich de vraag voor of *Bor* niet eerder een jeugdroman is, een boek over en voor 'de jeugd-van-tegenwoordig'. Een volwassen lezer leeft en leest wellicht in de illusie een zuiver beeld van een bepaald segment van de hedendaagse jeugd te krijgen, maar vergeet dan dat het de volwassen schrijver Moens is die dit beeld aan de volwassen lezer presenteert, het is en blijft de *verbeelding* van een jeugd-zonder-toekomst. Wie dat vergeet, heeft, zolang Bor aan het woord is, ongetwijfeld weinig op met zijn grove humor en raakt blijkbaar gemakkelijk geïrriteerd door deze 'no future-jeugd'. Dat overkwam tenminste Frans de Rover bij het schrijven van zijn recensie (in: *Vrij Nederland*, 29 januari 1994) die hij grimmig beëindigde met: 'In die elf dagen die van Bors leven beschreven worden, is nauwelijks iets écht opwindends gebeurd, althans niets interessants dat het literair vermelden de moeite waard maakt. De 154 pagina's zestienjarig wereldbeeldproza in MTV- en RTL-taal kan doodvermoeiend zijn. "Laat iedereen de pest krijgen." Ik wens het dit soort klierige pubers van harte toe.' Deze uitsmijter maakt eens te meer het verteltechnische probleem en de gevolgen daarvan duidelijk. Vanuit een volwassene bezien zijn de belevenissen van een dwarse puber blijkbaar niet 'echt opwindend' en daarom niet 'het vermelden waard', maar het taalgebruik waarin de gebeurtenissen worden opgetekend, is nu juist de literaire truc -een consequentie van de keuze voor een zestienjarige hoofdpersoon. Van de weeromstuit heeft De Rover de spanning tussen het personage en de verteller opgeheven en is in Bor gaan geloven. Het is de vraag of hij beide daarmee nog serieus neemt.

Ook Kees van Beijnum geeft er met de keuze van de hoofdpersoon voor zijn overwegend positief ontvangen roman *De oesters van Nam Kee* blijk van zich niet volledig met het criminele milieu waar deze in rondbanjert te willen identificeren. Zijn ik-figuur is de achttienjarige Berry Kooijman. Deze ontloopt, buiten medeweten van zijn moeder, het laatste jaar van het gymnasium en zoekt steeds meer het gezelschap van een jeugdig crimineel milieu, dat zich rot verveelt, rotzooi trapt en rondhangt in en om een snackbar: 'Ik had besloten dat het een stommiteit en een rotstreek zou zijn als ik het Barleus niet afmaakte en ik ging van school. Ik was ervan overtuigd geraakt

dat ik voorlopig beter bij Fast Eddie weg kon blijven en ik zat er trouw iedere avond. Ik was tot de conclusie gekomen dat het een pijnlijke vergissing zou zijn als ik zou uitzoeken waar Ben woonde en ik stelde alles in het werk om zijn adres te achterhalen.'

Het is duidelijk dat deze gymnasiast-tussen-criminelen verbaal van alle markten thuis is, maar zowel voor hemzelf als voor de lezer blijft het een raadsel *waarom* hij zijn vreemde keuzes maakt. Bor kreeg wat dat betreft tenminste zijn huiselijke achtergrond nog mee als verklaring. Bor mocht dan intelligenter dan zijn soortgenoten zijn, hij wortelde in hetzelfde milieu. Berry's ouders zijn echter uit maatschappelijk 'normaal' hout gesneden en daardoor is de sociale tournure die Berry maakt op zijn minst geforceerd te noemen. Van Beijnum geeft weliswaar in een interview (NRC, 28 januari 2000) te kennen dat hij 'graag een stem [geeft] aan hen die normaal niet gehoord worden', blijkbaar heeft hij de keuze voor een volstrekt a-sociale hoofdpersoon en diens daarbij behorende taalgebruik niet aangedurfd of aangekund. Dat is vanuit de schrijver gezien alleszins begrijpelijk, want het verhaal vertellen via Jamal, Otman of Rachid (van wie verteld wordt dat hij een IQ van 48 heeft) levert psychologisch en stilistisch onoverkomelijke problemen op. De schrijver moet kiezen tussen 'de sociale spagaat' (NRC) die hij Berry nu laat uitvoeren of een taalkundige tour de force: het verhaal laten vertellen in de stijl van een randgroepjongere met het IQ van 48. Max Pam geeft in zijn bespreking van de roman een citaat waaruit blijkt hoe dat fout kan gaan: 'Mijn bril, een Gucci. 380 gulden, in de Bijenkorf, weetjewel. Maar als er een wijf met de zon schuin achter haar op je af komt lopen, dan moet je hem wel eerst afzetten om te kunnen zien of het een super-deluxe-neukmonster van twintig is of een uit de vuilcontainer van een plastisch-chirurgiekliniek gekropen kreng van vijftig.' Pam voegt er volkomen terecht ironisch aan toe: 'Een fraaie volzin. Lees die eens hardop voor en probeer je voor te stellen hoe gebekt dat klinkt in (sic) de mond van een crimineel straatjochie.' Van Beijnum beweert in het genoemde interview dat hij vaak complimenten krijgt over (sic) de natuurgetrouwheid van de dialogen tussen de jongens, en dat hij voor een geloofwaardig personage een sociale context nodig heeft, maar het is evident dat zijn tweeslachtige perspectief zich nogal eens wreekt. De roman maakt daardoor een geforceerde indruk en wanneer Van Beijnum opmerkt 'Men denkt dat jongens in Amsterdam-West zo praten, maar ik heb hun taal helemaal niet letterlijk weergegeven,' dan heeft hij op een heel andere manier gelijk dan hij zelf veronderstelt, want hij voegt daar als argument aan toe: 'Dat zou veel te saai zijn, niet speels genoeg.' De 'keuze' voor een niet-letterlijke weergave van de jeugdtaal zit gekoppeld aan het personage dat in de roman 'aan het woord' is. Dat moet iemand zijn met een zekere psychologische afstand ten opzich-

te van het milieu, want anders kan hij er niet op reflecteren en zou hij te enen male het intellectuele niveau ontberen om zijn reflecties onder woorden te brengen.

De schrijver zadelt de lezer op met de gevolgen van zijn ‘keuze’. Doordat hij geen keuze heeft durven of kunnen maken, sleept hij met zijn hoofdpersoon de lezer mee in een spagaat (om die beeldspraak maar even trouw te blijven): uiteindelijk wordt het milieu van de randgroepjongeren tóch weer van buitenaf getekend. Berry's taal zit te dicht tegen de Wolkeriaanse stijl van Van Beijnum aan om als insider geloofwaardig te zijn. Het slot van de recensie door Aleid Truijens (De Volkskrant, 21 februari 2000) wekt dan ook verbazing. Zij noemt eerst de ‘verklaring’ (de veelbetekenende aanhalingstekens zijn van Truijens) voor Berry's ontsporing weinig aannemelijk en ‘verdedigt’ (de veelzeggende aanhalingstekens zijn van schrijver dezes) dat door er op te wijzen dat *De oesters van Nam Kee* ‘geen sociologische beschouwing of een levensechte reportage’ is, maar een roman. Het lijkt me te verdedigen dat een lezer van een roman mag eisen dat de ontsporing van een hoofdfiguur literair en psychologisch geloofwaardig gemaakt wordt. Truijens besluit: ‘In de roman is het portret van deze jongen volstrekt overtuigend, en ontroerend. Van alle verhalen die in de zichtbare werkelijkheid besloten kunnen liggen, koos de verteller Van Beijnum dit ene. Hij deugt niet, deze Berry, dat is zeker, maar je kunt niet anders dan blindelings zijn partij kiezen.’ ‘Overtuigend’? Dat zou dat portret wellicht zijn als de schrijver hem niet zo'n buitenstaander gemaakt zou hebben. De ‘verteller Van Beijnum’? Dat is juist het probleem: Van Beijnum is de verteller niet, dat ‘is’ Berry - en juist daarom gaat het mis. Had Van Beijnum voor een alwetende verteller gekozen dan had hij Berry midden in de zelfkant kunnen plaatsen, desnoods met een IQ van 48 en had hij zich niet in de taalkundige bochten hoeven wringen die hij zich nu moet permitteren. ‘Blindelings zijn partij kiezen’? Waarom zou ik als lezer, wanneer zelfs de schrijver daartoe uiteindelijk niet in staat bleek?

Een schrijver die stilistisch te veel wil brilleren moet alleen al daardoor afstand van zijn puberende personage nemen en dat is niet zonder gevolgen voor de lezer. Neemt de schrijver geen afstand van zijn jeugdige personage dan is dat niet zonder consequenties voor de stijl.

Een goed voorbeeld daarvan levert de roman *Na de klap* van Trinus Riemersma. Hij plaatst zijn hoofdpersoon, de opgroeiende Ake, in het letterlijk te nemen *wasteland* van een vernietigd West-Europa dat er uitziet als een uitgestrekt *ground zero*.

Schrijvers van toekomstverhalen hebben goed beschouwd maar twee opties: zij voorzien een wereld die door het gebruik van geavanceerde technieken welhaast utopisch is óf zij zien de toekomst uiterst somber in. Het zijn uiter-

sten: alles is beter (meestal behalve de mens, soms ook de mens) óf alles is slechter (meestal ook de mens): juist door de vergevorderde technologie leeft de mens in een totalitaire staat, of is de wereld, op een enkele overlevende na, vergaan. Trinus Riemersma koos in zijn roman *Na de klap*, zoals de titel al aan geeft, voor de laatste variant.

De roman vertelt voor een groot deel chronologisch wat Ake meemaakt - en dat is niet heel veel, want zijn leven bestaat voornamelijk uit overleven: voedsel zoeken, zijn plaats in een haveloze groep rondtrekkende overlevenden veilig zien te stellen, ontmoetingen met andere overlevenden zoveel mogelijk vermijden vanwege het gevaar, schuilplaatsen zoeken, zowel tegen dreigende overvallen door anderen en, zeker niet in de laatste plaats, tegen het vrijwel steevast koude weer. Gaandeweg vlecht Riemersma steeds meer herinneringen door het verhaal en deze voeren uiteindelijk terug naar de wereld vóór en tijdens ‘de klap’.

De schrijver heeft Ake in de ik-vorm opgevoerd en zowel de eenvoudige stijl als het naïeve perspectief van Ake die op het eind van het verhaal veertien jaar is, maakt de kracht en de zwakte van de roman uit, want daardoor krijgt het boek nog wel eens de allure van een jeugdboek. Dat is, als eerder gezegd, de logische consequentie van de perspectiefkeuze, die Riemersma dus geaccepteerd heeft, ook met betrekking tot de psychologische kanten van het verhaal. Voor Ake is niet alleen de vernietigde wereld *terra incognita*, dat geldt ook voor het leven op zich. De wereld en Akes beperkte gedachtewereld worden gespiegeld in een kale, zakelijke stijl die zo nu en dan opgesierd wordt met hedendaagse, jongensachtige formuleringen als ‘Het waren kinderen, maar ouwer als ons’, ‘kankerwreed’ en ‘vetgaaf’, die het ‘toekomstbeeld’ verbinden met het heden van de lezer en er daardoor een lugubere actualiteitswaarde aan geven. De verder koele, constaterende stijl reflecteert het eentonige, troosteloze, uitsluitend op overleven gerichte, daardoor vaak hardvochtige en van elke vorm van jeugdig ‘optimisme’ gespeende pragmatisme, waarin voor gevoelens nauwelijks plaats is. Een kind dat binnenkort ‘toch dood’ gaat, kun je maar beter meteen weggooien; als een vrouw zwanger is, ‘hebben we dus niks aan haar.’ Het is de afstand tussen de psychologische kennis, levenservaring en het taalniveau van de volwassen lezer ten opzichte van die van Ake waar de roman optimaal gebruik van maakt. Evenals bijvoorbeeld in *Kinderjaren* van Jana Oberski verhevigt het surplus aan kennis van de wereld dat een volwassen lezer inbrengt het afschrikwekkende van de gebeurtenissen waarop Ake relatief ongevoelig lijkt te reageren, omdat hij de gevoeligheid die daarvoor nodig is domweg niet heeft kunnen ontwikkelen.

Er wordt in enkele veelzeggende passages afgerekend met religieuze overtuigingen en er is een *survival of the fittest* aan de gang, die het noodzakelijk

maakt het leven te nemen zoals het komt. Hoewel Ake vaststelt dat hij sinds de dood van zijn zusje geen gevoelens meer gekend heeft, lijkt hij niet bestand tegen de zich opdringende herinneringen. Hij trekt vanuit Noord-Frankrijk naar Drachten waar hij oorspronkelijk vandaan kwam. Hij zal het onder water gelopen Nederland niet meer kunnen bereiken, maar geeft zich op het eind over aan het gevoel ‘thuis’ te komen. Daar schuilt de kern van Riemersma's areligieuze metafysica: via Ake wijst hij een vorm van leven die uitsluitend neerkomt op overleven af. Er moet ‘iets anders’ zijn, maar als dat andere, dat gezien het voorafgaande in de roman wel eens ‘het menselijke’ zou kunnen zijn, niet meer voorhanden is, dan is de dood een thuiskomst. Zie daar de humanistische strekking van een ‘ijskoude’ roman. Daarvoor moest de schrijver zich identificeren met een protagonist die nog nauwelijks de kans heeft gehad ‘het menselijke’ te ervaren en zich niet alleen diens kinderlijke zienswijze eigen maken, maar ook diens ‘onhandige’ stijl.

Het levert een flauwe paradox op: we weten nu dat Van Beijnum een Wolkeriaans prozaïst kan zijn, maar wat Riemersma stilistisch vermag is geheel schuil gegaan achter zijn hoofdpersoon.

Meisjes

Meisjes verkeren in hun eigen *wasteland*. Zo geeft Nelleke Zandwijk in *De dag van de jas* stem aan de als ik-personage opgevoerde Marina. Zij beschrijft in een aaneenschakeling van scènetjes, anekdoten en cabareteske taalgrapjes de eenentwintig jaar van haar leven met haar tweelingzus Alida en hun beide ouders. Het verhaal speelt zich af tijdens een vrijheid-blijheid-opvoeding tegen het op de achtergrond gehouden decor van de jaren zestig en zeventig en vertelt over de buitenechtelijke escapades van de moeder en de daarop volgende scheiding en het mislukte liefdesleven van Marina.

De keuze het verhaal als een terugblik te presenteren zou de vertelster de ruimte kunnen bieden om - op afstand - in een ironische, volwassen stijl terug te kijken op haar tamelijk bizarre jeugdjaren, maar ze heeft gekozen voor een kinderlijke stijl, die soms op gespannen voet staat met het gekozen volwassen perspectief, tenzij ze daar mee wil uitdrukken dat Marina ‘eigenlijk’ in het adolescente stadium is blijven steken. De stijl heeft een quasinaïef effect en wordt gekenmerkt door redundantie in het vertelde (vooral plotselinge invallen nemen graag de gedachtegang over), spontane overgangen in ‘gedichtjes’, en het weglaten van komma's voor voegwoorden en vooral in opsommingen: ‘Mijn familie zag Muns eerst niet zo zitten; is het een mannetje of een vrouwtje wat eet ie waar slaapt ie hij is wel heel klein wat loopt ie raar het kan echt niet hij moet terug in de eik’; ‘Mijn moeder zong moet je niet altijd aan zo-homer denken als je naar popjes wiegenkleed

kijkt', 'En borrelhap. Toastjes nootjes olijven kaasblokjes leverworst ansjovis gevulde eieren tucjes'. En op één bladzijde: 'Dat [haar eigen leven] legde zo ontwapenend bloot als lokkertjes, als een kom kom kommetje en wie niet weg is is gezien [...] binnen de kortste keren liepen mannen vrouwen vooral vrouwen en kinderen sceptici zeurpieten en zwijgers leeg als luchtballonnen [...] Een stotteraar een onbegrepen homo een wees een buitenlandse met heimwee een vrouw met een gewelddadige man.'

Door het ontbreken van de komma's krijgt de stijl iets hysterisch dat vooral functioneel is wanneer het effect aangewend wordt om de opgefokte taal van Marina's moeder ('goh wat stom of niet dan?') weer te geven of de opgedraaide sfeer in het gezin (hetgeen mij de bedoeling lijkt), maar doordat Zandwijk het zo vaak toepast, wordt het op den duur ook wel een opzichtig en voorspelbaar trucje (wat mij niet de bedoeling lijkt).

Elsbeth Etty (NRC Handelsblad, 16 maart 2001) beoordeelt Van Zandwijks (Marina's) perspectief uitsluitend positief: 'Wat haar boek geestig maakt, is dat de ik-figuur consequent blijft observeren als een kind, ook als ze al ruimschoots meerjarig is,' schrijft ze. In de praktijk blijkt juist dat consequente van het eenmaal gekozen standpunt problemen op te leveren. In zijn uiteindelijk toch positieve recensie (De Volkskrant, 9 maart 2001) toont Arjan Peters aan dat Van Zandwijk in haar perspectief minder consequent is dan Etty veronderstelt. Peters citeert uit de roman de volgende passage: 'Spelletjes waren niet aan mijn moeder besteed. Ze kende behalve domino maar één spelletje en dat heette Ga Weg Jij en het ging als volgt,' en wijst er op dat de laatste zin stilistisch op eerste gezicht een kinderzin *lijkt*, maar dat de stem van de schrijfster hoorbaar wordt in de formulering 'ging als volgt', waar een kind eerder 'zo' zou zeggen. Een ander door Peters verstrekt voorbeeld is een kommaloze en daardoor in kindertoon gestelde zin die overgaat in een te volwassen opmerking over de man van Tollund: 'Bruine bonen tuinbonen wortels las ik op de wikkels en ik zag schillen van opperdoes en malta en alpha verschrompeld als de zwarte vingers van een veenlijk, van de man van Tollund die gevonden was met een touw om zijn nek. Omdat Moeder Aarde hem tweeduizend jaar geleden als bruidegom had aangewezen.' Terecht merkt Peters op: hier wringt iets. Evenals bij Van Beijnum wreekt zich hier een tweeslachtige perspectiefkeuze en dat is jammer, want elders werkt die juist wel. Beide critici citeren met recht Marina's commentaar op haar vaders gewoonte rotjes tussen de benen van zijn dochters te werpen: 'Maar op de een of andere manier zat er dan wel leven in. We hadden het nog bijna liever dan de periodes waarin zijn Zweedse slipper zo moedeloos aan zijn tenen bungelde en waarin zijn rug als een schelp om zijn hart gevouwen zat.' Het beeld is niet alleen van een uitzonderlijke kracht, het is ook volkomen aannemelijk dat een dochter het als kind zo gezien en

als volwassene zo geformuleerd heeft.

Ook Susan Glimmerveen moet het probleem omzeilen dat er een kloof gaapt tussen het intellectuele niveau van haar in de ik-vorm opgevoerde hoofdpersoon Roos (die in de roman *Kaf* op een plattelandshuishoudschool zit) en wat zij haar wil en moet laten formuleren. Daartoe geeft zij te kennen dat Nederlands het enige schoolvak is waarvoor Roos redelijke prestaties levert en laat zij Roos zich bedienen van een bij het perspectief passende eenvoudige stijl in meestal korte zinnen waaraan nogal eens leestekens ontbreken. Daarnaast heeft Roos haar verhaal niet alleen vrijwel chronologisch, maar ook eclectisch opgezet, want het verhaal van haar jeugd wordt doorschoten met brieven, gedachten, schoolopstellen, citaten (vooral de bijbel geeft te denken), commentaren, in toneelvorm gegoten fantasieën en een woordenlijst uit Het Speciale Schrift, waarin zij opvallende citaten en 'moeilijke' woorden noteert, die de lezer dan later weer - vaak ontroerend naïef - opgenomen ziet in andere teksten. Daarmee buit de schrijfster het verschil in kennis tussen Roos en de volwassen lezer volledig uit, zowel in het humoristische als in het tragische. Zo is Roos van mening dat het gezeur over de Eerste Wereldoorlog maar eens afgelopen moet zijn, omdat die tijdens de Middeleeuwen plaatsvond. 1418, nietwaar!? Maar onmiddellijk nadat zij het te berde gebracht heeft, constateert zij dat haar vader weer zo lacht 'van oh oh oh meisje toch' en ziet ze hoe zijn ogen bedroefd staan. De tragiek van Roos is dat zij intellectueel meer wil dan ze kan en dat ze dat ten volle beseft. Zij hoort, vindt ze, tot het kaf. Glimmerveens humor en tragiek zijn daardoor scherper en wreveliger dan de tragische ondertoon die bij Van Zandwijk te vinden is. Wellicht stemt de afstandscheppende werking van de terugblik milder, want Roos' ontevredenheid staat in een grimmig effect sorterende tegenwoordige tijd.

Toch doorbreekt ook Glimmerveen op verschillende momenten het perspectief. Monica Soeting (De Volkskrant) merkt in haar recensie droogjes op: 'Haar naïeve observaties en tragikomische dialogen mengt ze met opmerkingen die je van een vijftienjarige huishoudschoolleerlinge niet verwacht.' Het voorbeeld dat Soeting verstrekt, is een notitie van Roos nadat ze in Pompeï een afgietsel van twee elkaar omhelzende vrouwen gezien heeft: 'Dit is het soort tragiek dat ik zoek. Niet het lamme, zinloze verdriet van afgebroken lijnen en mogelijkheden. Eenzame pijn maakt het leven vlak, omdat de ziel ontsnapt.' Dat Roos méér ziet dan haar, het lyceum bezoekende, zus en haar ongeïnteresseerde moeder, is nog aannemelijk, omdat zij er als enige blijk van geeft de culturele interesses van haar vader te delen, maar zowel de pathetiek als de holle retoriek van de zin contrasteert in hevige mate met Roos' gebruikelijke laconieke en directe taalgebruik. Of wil de schrijfster suggereren dat Roos hier weer iemand citeert?

In ieder geval heeft Soeting gelijk wanneer zij wijst op de te grote stilistische verschillen tussen het verhaal-in-het-heden en Roos' fantasieën over het Antilliaanse eiland waar het gezin gewoond heeft. Dat zijn verhalen waaruit een hevig verlangen naar het inmiddels gedroomde eiland blijkt, die nog gemakkelijk aan Roos toe te schrijven zouden zijn, ware het niet dat de stijl -om onbegrijpelijke redenen - volkomen afwijkt. Soeting concludeert dat deze 'op een volwassen manier vertelde - dus met interpunctie en zonder joligheid - verhalen duidelijk maken dat het Roos allesbehalve aan intelligentie ontbreekt.' Soeting suggereert dat Glimmerveen ze had kunnen weglaten, maar ze zijn een mooie ondersteuning van Roos' verloren gevoel. Vooral dringt de vraag zich op waarom Glimmerveen in deze passages stilistisch vóór haar personage is gaan staan.

Dat is een neiging die blijkbaar maar moeilijk te onderdrukken is, want ook in Hendrickje Spoors *Het leven bestaat* worden de gebeurtenissen voornamelijk gepresenteerd door de ogen van Heleen, een 'zij', hetgeen veroorzaakt dat de schrijfster een enkele keer het oogpunt van haar personage uit het oog verliest. 'De kinderlijke onbeheerstheid waarmee hij aan haar borsten zat,' zijn geen vaststellingen van een veertienjarig meisje dat amper seksuele ervaring heeft. De vierde roman van Spoor beschrijft ongeveer zes maanden uit het leven van de bijna veertienjarige Heleen.

Drie briefjes hangen er in het verloop van het verhaal boven haar bureau: 'Alles stroomt en niets blijft' (een citaat van Heraclitus dat ze van haar vader hoort); 'Je moet leren verantwoordelijk te zijn voor je eigen beslissingen en handelingen,' dat ze door haar moeder toegevoegd krijgt, die dat later zal ontkennen vanwege het moraliserende gehalte van de uitspraak en: 'Without true love, no Sublime,' ontleend aan Steve, een dealer en kraker die ze via haar vriendje Axel, die zich Stan laat noemen, heeft leren kennen. Het heen en weer pendelen tussen volstrekt verschillende citaten uit verschillende bronnen, het ontkennen door de moeder van haar eerder gedane uitspraak, de naamsverandering - dat alles is typerend voor haar belevingswereld. Het Heraclituscitaat en 'verandering' zijn sleutelbegrippen in de roman. Niet voor niets probeert Heleen op zeker moment Ovidius' *Metamorfosen* te lezen en stelt ze vast: 'Het ene verhaal ging zonder logische overgang over in het andere, als een opsomming van feiten [...].' Dat is meteen een adequate samenvatting van Heleens leven. Huisdieren worden zonder dat daar enige logica in zit, vervangen door andere: een aquarium met zeepaardjes maakt, na de dood van de diertjes, plaats voor een Japanse nachtegaal, die op zijn beurt vervangen wordt door een valse dobermannpincher. Haar gescheiden ouders wisselen van partner alsof dat niets bijzonders is en dat levert Heleen niet alleen steeds een andere vaderfiguur op, maar ook veranderende leefregels. De liefde die zij voor haar vader voelt,

slaat om in haat. Ze zwalkt in haar emoties voor haar vriendje heen en weer tussen gevoelens *for old times sake*, een enkele vlaag van verliefdheid en volkomen onverschilligheid. Kortom: het is geen wonder dat ze er niet in slaagt om enige greep op haar bestaan te krijgen. Het leven - wat dat ook zijn mag - ontsnapt haar en eigenlijk zou ze daar misschien mee willen doen wat er met het lichaam van haar moeder gebeurd is toen die net zo oud was als Heleen nu: na een busongeluk ‘hadden ze haar opnieuw moeten bedenken.’ Ook in de uiteenlopende visies op seks en liefde is weinig eenheid te vinden. Haar vader citeert Plato die zei dat iedereen kinderen kon krijgen, maar dat het maar voor een enkeling is weggelegd onsterfelijke werken te creëren. Voor haar moeder is seks ‘net zoiets als het eten van een boterham’ en Steve houdt haar voor dat seks ‘should be like a voyage to the Sublime,’ maar voegt er meteen aan toe dat het sublieme iets is dat ‘you can't grasp.’ Wanneer ‘het’ er op aandringen van Axel van komt, voelt Heleen nauwelijks iets, hooguit is het pijnlijk, maar ze laat hem begaan. Voor Heleen is het leven niet anders dan een onlogische opsomming van gebeurtenissen die ze meemaakt, maar waar ze voor het grootste deel buiten blijft staan zonder ze in kaart te kunnen brengen. Pas op de laatste bladzijden lijkt ze - na een bezoek aan de stervende Steve die haar toevoegt: ‘Live! Make an effort!’ - het leven te kunnen accepteren zoals het is en lijkt ze in staat er zelf richting aan te geven. Wellicht is de behoefte haar omgeving in kaart te brengen haar ‘zwarte zieke plek’ die ze uit haar lichaam moet wegsnijden om te kunnen léven, zoals in het beroemde gedicht van Marsman ‘Lex barbarorum’, dat Spoor voorin het boek als motto opnam.

Uit aanwijzingen in het verhaal - de muziek, krakers, de wisselende partners - valt op te maken dat het verhaal in de jaren '70 gesitueerd is, maar het accent wordt niet werkelijk op het tijdsbeeld gelegd. Evenals in *De dag van de jas* blijft het een decor dat inwisselbaar is, met als gevolg een verhaal van alle tijden: een puber raakt los uit de gestold lijkende kindertijd, wordt richtingloos meegesleurd met de stroom en moet een houding vinden om zich drijvend te houden in de wetenschap dat het sublieme niet bestaat, maar dat daar nog wel naar gestreefd kan worden.

Blues

Adriaan Jaeggi schreef met *Held van beroep* het verhaal van de vijftienjarige Sam Fittipaldi, een aardige jongen - al zegt hij het zelf - uit een gezin met drie oudere zussen, van wie de vader uitsluitend van hun moeder lijkt te houden. (Sams vader maakt het grapje dat ‘de mooie, lieve kinderen’ die zij van plan waren te krijgen, ‘misschien nog moeten komen’.) Wanneer die moeder sterft, geven ze haar een zeemansgraf, verlaat Sam het rommelige

gezin en gaat zwerven. Eerst trekt hij een korte tijd in bij een assistente van zijn vader, hij bezoekt zijn dementerende oma en trekt naar een leegstaand familiehuis op een van de waddeneilanden. Wanneer zijn geld op is gaat hij terug naar huis.

Alhoewel het familieleven een aantal bizarre trekken heeft, is dat een weinig spectaculair verhaal, te meer daar Sams belangrijkste passie zwemmen is. De kracht van het boek zit hem dan ook niet in de gebeurtenissen, maar in de stijl die Jaeggi, in de huid kruipend van Sam, hanteert.

Over het effect van die stijl zijn verschillende critici het eens, maar ook in dit geval is er blijkbaar te twisten over het succes waarmee de schrijver zich geïdentificeerd heeft met zijn personage. André Matthijsse schrijft in de Haagsche Courant dat *Held van beroep* 'een bij vlagen ontroerend, melancholiek en tegelijkertijd ook buitengewoon hilarisch boek' en noemt het 'eigenlijk het ideale puberboek'. Of hij met die kwalificatie doelt op de hoofdpersoon of de lezer, blijkt aan het slot van zijn recensie. Hij besluit met: '*Held van beroep* is mooi geschreven, maar de vraag is voor wie. De tere puberziel beleeft teveel groteske avonturen om door volwassen serieus te worden genomen. Anderzijds is de toon van de 15-jarige vooral een literaire. Pubers van nu spreken een andere taal. Toch zullen vooral zij met Samson Fittipaldi kunnen leven.' Opnieuw is hier het dilemma van de schrijver zichtbaar, wanneer hij moet kiezen tussen 'de stem van zijn personage' of een 'literaire' stijl, maar het is op zijn minst opvallend dat Aleid Truijens in De Volkskrant het met Matthijsse over het effect van de stijl eens is ('mooi en ontroerend, een aangenaam zuivere toon'), maar dat zij juist wél van mening is dat de roman 'volledig drijft op één overtuigende hoofdpersoon'. Die verschillende opvattingen zijn niet zo vreemd als men bedenkt dat Jaeggi in de toon van het verhaal zeer consequent is en dat hij zijn verteller weliswaar met een 'volwassen' ironische afstand naar de familieperikelen laat kijken, maar dat hij het metaforische van het verhaal op een zeer concreet niveau heeft gehouden, waardoor het lijkt dat Sam de metaforen zelf niet in de gaten heeft. Het is aan de lezer om de zwem- en waterpassages in het verhaal niet uitsluitend te zien als Sams beschrijvingen van een aquarium, de zee, een zwembad, het zwemmen, maar er een bijvoorbeeld symbolische (een veel te zwaar woord voor zover het Jaeggi's stijl aangaat) reiniging in te zien. Hoe kolderiek sommige gebeurtenissen ook zijn of beschreven worden, door de constant volgehouden *toon* legt Jaeggi bij monde van Sam een melancholieke waas over het hele verhaal, die zo sterk werkt dat een volwassen lezer de schim van Jaeggi die door Sam heen zichtbaar is, wellicht op de koop toe neemt.

Iets dergelijks is aan de hand in *Bas* van Annie Van Keymeulen. De titel verwijst niet naar de naam van de zestienjarige hoofdpersoon van de roman,

want die heet Marcel, maar naar het muziekinstrument dat hij in de loop van het verhaal gaat bespelen en dat geeft zijn geïsoleerde positie goed weer, want hij is de enige in het gezin Lijsterman die géén lid is van de dorpsharmonie met de wel zeer ironische naam Door Moed Vooruit. Het zou met het bijkans ondraagbare instrument niet eens kunnen. Intelligent - opnieuw! - als hij is, wil hij zich ontworstelen aan het kleinburgerlijk milieu, maar tegelijkertijd zit hij er emotioneel met handen en voeten aan gebonden. Evenals Jaeggi in *Held van beroep* bedient Van Keymeulen zich van een subtiele symboliek. Via zijn vakantiewerk bij Freddy, 'antiquair', leert hij de jazzmuziek kennen. De keuze voor dat genre is natuurlijk vanuit verteltechnisch oogpunt 'logisch', omdat jazz bij uitstek de muziek van 'de bevrijding' is, maar tegelijkertijd krijgt Marcel door het lot (hij krijgt de genoemde contrabas van Freddy) de rol van bassist en die is juist degene die de muzikale uitbarstingen van de andere muzikanten in goede banen moet leiden en binnen de perken houden. Het is een prachtig beeld van Marcels tweeslachtige houding ten opzichte van zijn ouderlijk milieu. Zo opgeschreven lijkt het opgelegd pandoer, maar de symbolische betekenis voert nergens de boventoon, omdat het verhaal door Marcel in de ik-vorm onnadrukkelijk en concreet verteld wordt. Marcel lijdt aan een oerverdriet dat hij in het contact met zijn bas probeert kwijt te spelen en dat in de stijl van het verhaal slechts voelbaar wordt in de spanning tussen het pijnlijk sociaal-realistische beeld dat hij van zijn achtergrond schetst en zijn ondanks-alles-loyaliteit aan zijn ouderlijk huis. In de loop van de roman wordt de stijl minder lichtvoetig en vlakt enigszins af, hetgeen gelijk opgaat met de geestesgesteldheid van Marcel, die, ondanks de aanwezigheid van fanfaremuziek en jazz, vooral doet denken aan blues, de Lijsterman blues - die voor Marcel sterk sociaal gekleurd is, maar die wellicht ooit nog overgaat in een bevrijdende jazz.

Inzichten

De in *Het leven bestaat* geciteerde Heraclitus leefde van 625 - 575 voor Christus. Het door hem geformuleerde besef dat het leven bestaat uit elkaar bestrijdende tegenstellingen, is anno 2002 zeker voor een volwassen lezer geen spectaculaire en nieuwe visie en dat geldt ook voor de wetenschap dat de blues van de puberteit op zeker moment plaats zal maken voor de jazz van de volwassenheid, - een eeuwige waarheid belichaamd door puberale personages in telkens opnieuw vertelde verhalen van alle tijden.

Literatuur

Alex Boogers, *Het waanzinnige van sneeuw*. Amsterdam, Podium, 2002. Kees van Beijnum, *De oesters van Nam Kee*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2000 Susan Glimmerveen, *Kaf*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 2000. Adriaan Jaeggi, *Held van beroep* Amsterdam, Bert Bakker, 2000.
Annie Van Keymeulen, *Bas*. Breda, De Geus, 2000. Joris Moens, *Bor*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1993.

Trinus Riemersma, *Na de klap* (uit het Fries vertaald door Jabik Veenbaas). Breda, De Geus, 2001.
Hendrickje Spoor, *Het leven bestaat niet* Amsterdam, De Bezige Bij, 2001.
Nelleke Zandwijk, *De dag van de jas*. Amsterdam, Querido, 2001.

Ron Elshout (1956) is redacteur van BZZLLETIN

Bzzlletin
Proza

Een obsederende eenzaat in de geest van Monsieur Teste
Over *Taats onder mannen* van Jacq Vogelaar

Laat ik de clou maar meteen prijs geven: Jacq Vogelaar schreef met *Taats onder mannen* weer eens een al even opmerkelijk als voor het Nederlands taalgebied uniek boek. Bijzonder omdat het zo muzikaal van taal is, zo terloops ingenieus van structuur en volstrekt transparant en lichtvoetig van vertellen. Een boek voor avontuurlijke lezers, voor liefhebbers van het woord, voor nieuwsgierigen naar wat er in de letteren zoal mogelijk is buiten het opdissen en herhalen van het allang bekende.

Weer eens, schrijf ik met opzet. Want nu al meer dan vijfendertig jaar trakteert hij de onbevangen volgers van de boekenstroom met grote regelmaat op erudiete essays, verrassend dichtwerk, waarvan een deel is gebundeld in *Inktvraat* (1998), en opmerkelijke romans en verhalenbundels. Ik noem slechts het met de Bordewijkprijs bekroonde De *dood als meisje van acht* (1991).

Een bespreking van werk van zijn hand hoort niet met dit soort enthousiasmerende zinnen te beginnen, weet ik uit ervaring. Het is langzamerhand een vast ritueel geworden om hem in recensies in de eerste zinnen al meteen weg te zetten als de kampioen van het experimentele proza, en van ‘anders’ is het grootste deel van de critici in ons land niet bepaald gecharmeerd. Dat leest het liefst bekende kost en papegaait mekaar voortdurend na in plaats van op eigen gezag te onderzoeken en te oordelen. Zo voelde bijvoorbeeld Annemiek Neefjes zich in *Vrij Nederland* (16 februari 2002) kennelijk aan haar stand verplicht om in een overigens lovende bespreking van het Taats-boek Vogelaars vroegere werk af te serveren. Aan de hand van dinosaurus K.L. Poll en in onbedachtzaam overschrijfwerk neemt ze daarin klakkeloos zijn mening over dat Vogelaar ‘in de jaren zestig en zeventig, met “experimentele” boeken als *Anatomie van een glasachtig lichaam, Raadsels van een rund* en *Konfrontaties*’ een reputatie van onverteerbaarheid opbouwde. Had ze bijvoorbeeld de recensies van Kees Fens uit diezelfde periode geraadpleegd - en dat was mijns inziens een heel wat betere keus geweest - dan zou dat een diametraal ander oordeel hebben opgeleverd. En waren ongetwijfeld ook elementaire fouten achterwege gebleven, Zo is *Anatomie* niet bij uitstek een experimentele roman, is van *Raadsels* de titel verkeerd weergegeven en over een verzameling essays en krantenstukken spreken als experimenteel doet al evenmin vermoeden dat ze dat boek in handen heeft gehad. Gênant.

Terug nu naar die wonderlijke schepping die meneer Taats heet. De man dook voor het eerst als een duvel uit een doosje op in *Verdwijningen* (1988). Zijn verschijning op de allerlaatste pagina's van deze verhalenbundel deed onmiddellijk vermoeden dat dit familielid van Monsieur Teste, een creatie van Paul Valery en hoofdrolspeler in de komedie van het menselijk intellect, nog wel eens robustere vorm zou kunnen aannemen. Dat hij dan een heel wat minder sophisticated broertje zou worden, stond al in zijn naam geschreven, Taats is namelijk volkstaal voor ‘hoofd’. Sindsdien moet hij voortdurend in het hoofd van zijn bedenker hebben

rondgebuiteld, lang genoeg in elk geval om daar in Vogelaars denk- en gevoelswereld op te gaan.

Taats is in hart en nieren een letterman, iemand die regelrecht voortkomt uit de zesentwintig tekens van het alfabet, van *A tot Zet* een talig personage. Geen romanfiguur

dus in de traditionele zin van het woord. Niet iemand die direct vanuit psychologische termen begrepen kan worden, al is niets menselijks hem vreemd. Hij is vooral een aangenaam ongrijpbare figuur, daarbij een observator en derhalve een buitenstaander, een man van de geest zoals hij op een van de eerste pagina's van het boek wordt genoemd, maar ook iemand die desondanks niet bijster gesteld is op gedachten. Die paradox typeert hem al onmiddellijk als een volstrekt non-conformistisch denker. In de ongeveer tachtig hoofdstukken dan wel lemma's uit wat je het dagboek of logboek van zijn innerlijk en maatschappelijk bestaan zou kunnen noemen, duikt hij regelmatig op of verschuilt hij zich zou je met evenveel recht kunnen zeggen - dat is een kwestie van keuze die de lezer wordt gelaten - in de meest hilarische, sprookjesachtige, poëtische, bizarre, beschouwende, groteske, aandoenlijke en ga zo maar door verhalen, gedachte-exercities en redeneringen.

Wat Taats zo voor je inneemt, is dat hij in alles een man van glas is. Tot op de graat doorschijnend. Aangenaam doorzichtig in zijn verdriet en woede, in zijn nurkse gedrag en kwetsbaarheid, in zijn onderdanigheid en grootspraak, of zijn aandacht voor het allesbetekenende detail. Hij is een weergaloos evenwichtskunstenaar die zich zo goed en zo kwaad als het kan op het slappe koord van het leven wil handhaven. Een begenadigd en alert bewustzijnsacrobaat die dankzij zijn poetische sprongen, afgewisseld met prozaïscher buitelingen, de weg naar zijn onafhankelijkheid ongetwijfeld blijft vinden: ‘Nog even en hij deed het zonder circus, alleen met en voor zichzelf - in het licht van de maan, hoog in de lucht tussen de vleermuizen, een schaduw tegen de hemel, zonder nog ooit op te houden.’

YVES VAN KEMPEN

Jacq Vogelaar, *Taats onder mannen* Amsterdam, De Bezige Bij, 2002

Bzzlletin
Poezie

In de gaap, tegen de nederlaag
Over *Langzame nederlaag van Wouter Godijn*

Het eerste gedicht, dat als een opmaat vooraf gaat aan drie afdelingen (‘Tussen mussen’, ‘Diep in de goudgele gaap...’ en ‘... groeit de nederlaag’) uit de tweede bundel van Wouter Godijn, heet ‘De goedheid van de kikker’ en gaat als volgt:

> De kikker is een goed dier:
> hij eet zijn kinderen op. Niet alleen voor zijn eigen,
> ook voor hun plezier. Zo leer je het hogere
>
> zijn: in de bek. Zo is God
>
> ook. Hemel en hel. Het braambos lalt:
> Vandaag is vandaag
> is altijd. Vandaag was me het dagje wel:
> God at zijn zoon, terwijl Hij aan iets anders dacht
> en ik Hem vergat. Ik ben ook zó snel afgeleid.
> Denkend aan God, dokter, zie ik in mijn verbeelding
>
> een volslanke hyacint. En dan - voor ik kan roepen:
> Stop!
> Dat was de bedoeling niet - hoe die hyacint verandert
> in een kind
> en dat kind in lucht. In wind.

Via een aantal op het eerste gezicht botsende beelden wordt de goedheid van de kikker, die (een) God blijkt te zijn, op losse schroeven gezet. Door Godijns speelse associaties ontstaat er in zijn gedichten niet zozeer ‘verdichting’ als wel ruimte tussen de beelden. De antithesen (‘goed’ - ‘eet zijn kinderen op’) gaan vervolgens in elkaar op. Door de positieve en negatieve kanten ‘in God’ tegen elkaar uit te spelen wordt de godheid vereenzelvigd met de tegenstelling. Er dreigt even een relativering (‘vandaag is “maar” vandaag’) op de loer te liggen, maar die wordt na het enjambement onmiddellijk de nek omgedraaid, waardoor het depreciërende ‘het was me het dagje wel’ een ‘altijd’durende geldigheid krijgt. Niet alleen kikker en God gaan in elkaar op, ook de dichter en God vallen met elkaar samen, bijvoorbeeld in hun gedachteloosheid. De dichter heeft (daardoor?), evenals God, zijn schepping niet onder controle: via de rijmklanken van de bij elkaar geassocieerde reeks ‘hyacint’, ‘kind’, (‘lucht’) en ‘wind’ maakt hij van het kind een schrikbarende vluchtigheid. Hij schrijft het een angstwekkende kwetsbaarheid toe die doet denken aan de titel van zijn eerste bundel: Alle *kinderen zijn van glas*.

De vergankelijkheid, ‘verdwijningen’ en daarmee de dood spelen in deze hele bundel met de omineuze titel *Langzame nederlaag* een overheersende rol: ‘Hij verdween, telegrafeerden ze terug, en dat kwam niet in aanmerking / voor bijzonder. Gras kon het ook. Beren deden het / in de winter. En ik, zometeen.’ Omdat ‘iedereen’ of ‘alles’ doodgaat, is de dood niets bijzonders en door er het eufemisme ‘verdwijnen’ voor te kiezen wordt de suggestie gewekt dat er een terugkeer mogelijk is, een

mogelijkheid die al in de eerste regel van dit citaat opgeroepen wordt door ‘terug’ in een heel andere betekenis te gebruiken. In de vergelijking met het gras dat de winter doorstaat, klinkt echter ook het bijbelwoord ‘alle vlees is als gras’ door. De beer keert evenzeer, alsof hij orfische krachten heeft, na de winter terug. Evenals in het eerste gedicht wordt de relativering echter in de laatste drie woorden ongedaan gemaakt: de verdwijning van de ‘ik’ vormt met de twee

genoemde een tegenstelling en zal definitief zijn.

De poëzie van Wouter Godijn vertoont verwantschap met die van Toon Telegen en Frank Koenegracht. Met Tellegen deelt hij het talent voor krachtige personificaties. De daardoor ontstane beelden zijn concreet en sterk; ‘Er woonde niemand meer in de piano. Alle akkoorden / waren weggegaan en na vele omzwervingen / opgenomen in een tehuis voor vergeestelijkte muziek’, ‘als Begin in de spiegel kijkt, / ziet ze altijd het gezicht van Einde’, ‘een lange rij tekstverwerkers schreed waardig over een zebrapad’, ‘alle verschrikkelijke, onontkoombare rampen hielden hun adem in’. In ‘de arts veranderde in een schelvis en zwom met wuivende vinnen door het / geopende raam’ en ‘dat ik inmiddels in een pad was veranderd, / maar dat, zeiden de verpleegkundigen en de medici, / was geen probleem en zou vanzelf overgaan’ effectueert Godijn een Kafkaëske vervreemding. In deze beangstiging zit de overeenkomst met de poëzie van Koenegracht. Beide dichters hanteren een sarcastische, onrustbarende humor, die vaak gecombineerd wordt met een quasi achteloos noterende stijl. Het laconieke surrealisme dat daardoor ontstaat, kan door het contrast tussen overdrijving en understatement humoristisch werken, zoals in ‘Eilanden’;

> Vrouwen die schreeuwend als pauwen
> doe-het-zelfkasten in elkaar kleunen
> terwijl huishoudelijke apparaten met een geraas of er
> een lawine naar
> beneden komt
> schoon wasgoed de kamer in katapulteren:
>
> dat alles is niet prettig.

Overigens blijkt in de volgende strofe van dit gedicht het verlangen uit te gaan naar geel in de zon oplichtende eilanden, ‘waarop diezelfde vrouwen, glimmend van zonnebrandolie, uitnodigend/liggen uitte rusten’. Het lijkt er dus op dat het ‘onprettige’ geweld uit de eerste strofe tot rust is gekomen, maar de spanning blijft onderhuids aanwezig in een hondse vergelijking: ‘hun doe-het-zelfkasten hebben ze diep begraven in het zand, / zoals honden hun kluif’. Evenals in de gedichten van Frank Koenegracht zijn humoristische scènes en dito taalgebruik meestal niet uitsluitend geestig, maar op zijn minst dubbelzinnig en meestal besterft de lach. De eerste strofe van ‘Aan het graf’ luidt:

> De vrouw boog zich over het graf en nep: ‘Kom er
> eens uit!
> Doe niet zo egocentrisch!
> Je denkt alleen maar aan jezelf!
> Alles laat je aan mij over!
> Egoïst! Doe niet zo koel tegen me!

Vooral de laatste zin is nogal *over the top* en wekt de lachlust, maar zowel de wanhoop van de roepende vrouw als het in een andere toonzetting gestelde vervolg van het gedicht maken duidelijk dat het de dichter intussen óók ernst is. De neiging aan de stilte in het graf een zekere gelukzaligheid toe te kennen, onderdrukt hij dan ook, *omdat* hij dreigt ‘die vrouw die er in de bijna groene avondschemering naast staat te loeien / als een kalfje dat moeder kwijt is //te vergeten’. Mijn bewondering gaat uit

naar het enjambement: het hyperbolische ‘loeien’ lijkt in eerste instantie het gehuil van de vrouw belachelijk te maken; pas in de volgende regel krijgt het de schrijnende kracht die het ook en vooral moet hebben. Het uitspelen van aan elkaar tegengestelde krachten als leven en dood, stilte en lawaai, (quasi) achteloosheid en betrokkenheid, luim en wanhoop verraadt een *au fond* op het voile leven gerichte dichter die grimmig schrijft: ‘Niemand kon hem meer iets doen: / hij had alles zelf al vernield’, maar die daar elders aan toevoegt: ‘in vernietiging werd ik herboren’. Godijns poëzie is niet alleen inhoudelijk paradoxaal, dat geldt ook voor de vorm. Op eerste gezicht lijken zijn gedichten vormeloze notities, om het met een formulering uit ‘Verdwijningen in de zomer’ te zeggen: ‘zo hapsnapperig’, maar bij aandachtige herlezing blijken ze zeer conscientieus en ‘granieterig’ in elkaar te zitten. En inderdaad, toen de dichter ‘besloot het ijs weg te laten // in de hoop dat zich daardoor een wak zou openen in de verbeelding van de / lezer’ had hij gelijk.

Leuzen van sterkte
Over *De zwijgende man is niet bitter* van Piet Gerbrandy

De man uit de titel van Piet Gerbrandy's derde bundel, *De zwijgende man is niet bitter*, is te beschouwen als het 'hoofdpersonage' van deze bundel, die middels afdelingen met als titels 'delvend', 'glorend', 'winnend', 'naaiend', 'wikkend' en 'zwijgend' een levensloop lijkt weer te geven, of althans daarvan de balans op te maken. De suggestie van tijdvakken wordt nog versterkt doordat de gedichten zonder titels losjes in reeksen gegroepeerd zijn. Dat die man niet bitter is, mag tot op zekere hoogte verrassend genoemd worden, want wie Gerbrandy's vorige bundels las, ontmoette iemand die niet zonder walging naar de wereld om hem heen keek. Zijn vaak ontluisterende, illusieloze, van cultuurpessimisme getuigende poëtische reacties staan niet alleen diametraal tegenover een aantal enthousiasmerende essays over klassieke literatuur (verzameld in: *Boeken die er toe doen*), maar kennen ook in zijn gedichten een 'tegentoon': dwars door het cynisme heen gromt een romantische levenslust, die hunkert, maar meestal nauwelijks verlossing biedt.

Na een opmaat, in de vorm van één voor Gerbrandy's doen lang gedicht waarin de veelzeggende en ook wel poëticaal op te vatten formulering 'Ik probeer' een aantal malen figureert, gaat 'de man' terug in de tijd:

> Twee jongens kloven stammen, stoken brand.
>
> Pan, tot rand gepompt water, een anker,
> zanger van blutsen sist op geblakerde staven.
>
> Steken droog hout in de stapel, brengen de koude
> tot kook, vatten smoezelig weefsel, zij tillen
> het bijna ontilbare op.
>
> Rennen dan rond met wat ziedt, roepen
> woest van gevaarlijk plezier. En de vrouwen,
> de jonge, van blozende benen, van stro
> in bruisende vlechten, hoe schrikken,
> hoe snaterend slaan zij op vlucht.
>
> Spil hitte, giet baarlijke wel in hartgrondige put.

Zo'n jeugdherinnering wordt in lapidaire zinnen (zo langzamerhand hét stijlkenmerk van Gerbrandy's poëzie) op papier gezet en barst van het sentiment en het vitalisme. Het sentiment wordt door de toon misschien nog enigszins gemaskeerd, maar het is en blijft een geromantiseerde (vertederende, vertederde) terugblik; het vitalisme is af te lezen aan de daadkrachtige formuleringen: 'kloven', 'stoken', 'gepompt', 'sist', 'steken', 'brengen', 'vatten', 'tillen', 'rennen', 'ziedt', 'roepen woest', 'bruisende' en niet te vergeten de connotaties in de laatste twee strofen die, samen met die bokkige Pan, duiden op ontluikende seksualiteit. Brandbare meisjes, met al dat stro! Door die erotisch getinte toespelingen loopt zo'n slotregel ook vol met betekenis, want het is daardoor nog maar de vraag welke 'hitte' er eigenlijk verspild wordt vanuit welke bron en of die hitte niet al dan niet tot teleurstelling geblust wordt. De tweede afdeling bevat nogal 'hongerige', gedichten:

Zo veel heb ik nodig dat ik leef.

Glimp van billen op arduinen trap,
wit goed in de mand, half lege
mok op aanrecht, gerucht
van adem bij nacht. Ongeduldige stap
van bijna groot kind in de morgen,
pen die nog zin verzamelt.

Melk, kaas klevend aan mes,
vlam, rib van een lam, bovengistend
fluisterend bier. Leren jas

en herenfiets om te gaan.

Zo uit ‘de man’ het verlangen van ‘de jongen’ die hij geweest is naar het volle leven en neemt er enkele punc-

ties uit. De ‘pen die nog zin verzamelt’ verwijst ongetwijfeld naar het huidige (en vanuit ‘de jongen’ gezien: het latere) dichterschap, maar volgens een eenvoudige psychologische wetmatigheid zegt het veel over de dichter dat die ‘mok op aanrecht’ niet half vol, maar half *leeg* is. Ondanks alle gretigheid schuilt die adder steeds onder het gras. Geen paradijs zo paradijselijk of er huist wel mot in, want de derde afdeling mag dan de titel ‘winnend’ dragen,- door het gebruik van de imperatief in het gedicht op bladzijde 31 klinkt het alsof ‘de man’ zichzelf moed in moet spreken; door de keuze van de werkwoorden lijkt het er op dat het gedicht tevens poëticaal te interpreteren is: ‘gedenk [...] opdat men ook later nog // wist’. Grif klanken lei in, leg vast wat u zei. [...] opdat men van u // hoorde. Schiet inkt [...] Meld blijvends.’ Qua strekking doet dit denken aan Reves ‘het is niet onopgemerkt gebleven’ in de gebiedende wijs, voor Gerbrandy is dit echter geschreven op een tamelijk vlakke toon. Elders, in de afdeling ‘naaiend’ typeert hij zijn taalgebruik opnieuw: ‘Gaan zinnen // uit vrijen [...] Tijgen woorden uit / slempen, hij zwelgt’, maar ook deze formulering krijgt weer een tegenstem,- in ‘wikkend’ staat: ‘Spaar taal tussenkaaks, / beperk je tot spraak die moet wezen.’ Beide karakteriseringen gelden. De gedichten van Piet Gerbrandy lijken met een zekere wellust voor de taal bij elkaar gedicht, tegelijkertijd hebben ze iets stroefs. Hij giet zijn grimmige bravoure in een tegendraadse, soms zelfs barokke woordpraal. Ondanks het kortaffe staccato heeft zijn poëzie iets gemaniëreerds dat onder meer ontstaat door het weglaten van lidwoorden en onderwerpen en het gebruik van werkwoorden in de gebiedende wijs of als tegenwoordig deelwoord (zoals de afdelingtitels), hetgeen een afgemeten indruk maakt, Opzettelijk gewrongen zinsconstructies maken dat zijn gedichten zich bij eerste lezing niet meteen gewonnen geven, het is poëzie die veroverd wil worden, maar die, ondanks de eigen weerbarstige toon, per gedicht een ander register kan bespelen. Zo is er een ironisch gedicht voor (over) country and western-zangeres Dolly Parton (‘Eenvoud in smuk twee aangenaaide / tieten...’), er is een verrassend eenvoudig gedicht over een bezorgde vader die wil weten of zijn kind veilig thuis is gekomen, er zijn pijnlijk scherpe regels (waar ik desalniettemin hardop om moest lachen) die een man in het ziekenhuis achteloos in een machteloze plant veranderen (‘door slangen drupt frambozen drab [,..] Miepen met bedoeling geven water, zwiepen / wat, pielen aan pomp in zijn roede’), er is een grimmig en poëticaal ‘voorbij, voorbij, o en voorgoed voorbij’:

> Orerend vraagt hij steeds hoe lang nog.
> Valt zijn maak in smaak bij de medemensen?
> Niets blijkt ooit ergens uit. Hij raadt
>
> en drinkt, jaagt, slijt. Vervaardigt.
> En gooit weg.

Maar in de daarop volgende bladzijden hunkert ‘de makende man die nooit/rust’ alweer met al zijn zintuigen, zoals ‘de huid van zijn smekende lijf’. Is het niet naar het ‘ongeziene veel // genoemde stemloos oogloos elpen / meisje met boezem waartegen men u’, dan wel naar ‘Melk, vlinderstrik, houdbare vruchten.’. In de slotafdeling ‘zwijgend’, die bij wijze van ‘afmaat’ uit één gedicht bestaat, dragen zes weduwen de kist. Het is opvallend dat de dichter verder het ten grave dragen van ‘de man’ nadrukkelijk ongenoemd laat en ook de zes (!) weduwen duiden op een

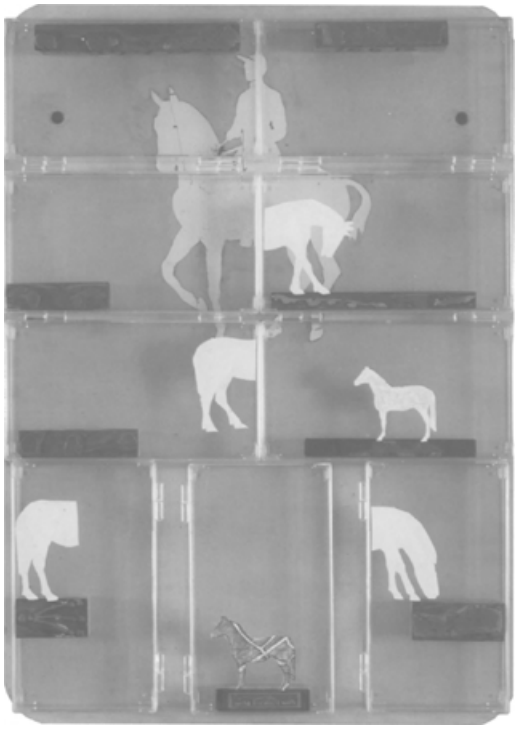
onverzadigbare levenslust. Ondanks de bitterheid, die er in weerwil van de titel wel degelijk is - en in ruime mate zelfs - ziet het er niet naar uit dat ‘de man’ binnen afzienbare tijd zal zwijgen, die blijft zijn ‘leuzen van sterkte’ nog wel even mompelen.

RON ELSHOUT

Wouter Godijn, *Langzame nederlaag* Amsterdam/Antwerpen, Contact, 2002 *Alle kinderen zijn van glas* (2000) werd besproken in *Bzzlletin* 275, december 2000

Piet Gerbrandy, *De zwijgende man* is niet bitter Amsterdam, Meulenhoff, 2001 *Weloverwogen en onopgemerkt* en *Nors en zonder haten* werden besproken in *Bzzlletin* 269, november 1999

Willem Broens ***Daarbuiten geen toegang voor ruiters IV***



[Nummer 284]

Voor de lezers
van de redactie

In dit nummer van BZZLLETIN over vorm en inhoud komen verschillende schrijvers aan het woord die hun licht laten schijnen over de stijl van een door hen bewonderde auteur. Zo schrijft Marc Kregting over de poëzie van Anne Vegter, Marcel Maassen over Willem Elsschot en Wouter Godijn over Willem Frederik Hermans. Verder aan bod komen Tim Krabbé, Jan Wolkers en William Faulker. De beschouwingen laten zien welke argumenten zoals worden aangevoerd als het gaat om de vorm van een bepaald boek of oeuvre. In zijn inleidende artikel maakt Arie Storm duidelijk dat discussies over stijl uiteindelijk zijn terug te voeren op verschillende smaakopvattingen. Aandacht in dit nummer ook voor poëzie in de vorm van een interview met Pieter Boskma. Aanleiding daarvoor is zijn dit jaar verschenen bundel *De aardse komedie* waarin hij, ogenschijnlijk moeiteloos, beide stijluitersten, die tussen poëzie en proza, met elkaar verbindt. Ook bevat dit nummer van BZZLLETIN oorspronkelijk werk, en wel van José Slotman, die met een romanfragment haar debuut maakt.

Arie Storm
Vorm en inhoud

Wanneer we het hebben over de stijl van een literaire tekst - bijvoorbeeld in zo'n typische recensiezin als 'De roman is geschreven in een mooie stijl' -, waar hebben we het dan precies over? Is op die vraag eigenlijk wel een zinnig antwoord te geven? Kom je over stijl te spreken, dan heb je het misschien wel over zoiets ongrijpbaars, dat je al snel met je mond vol tanden staat. Wil je iets zeggen over stijl, dan doen zich (minstens) twee problemen voor: 1) zeg je er in algemene bewoordingen iets over, dan dreig je in de situatie terecht te komen dat je in feite niets zegt; en 2) wil je juist heel specifiek iets over stijl zeggen, dan bestaat het gevaar dat je van de weeromstuit zo specialistisch aan de gang gaat dat je verzandt in mierenneukerige voorbeelden en woordvlooierijen. Over stijl lijkt al met al weinig boeiends te melden, *the medium is the message*. Daar komt nog bij dat de stijl van een literair kunstwerk nauwelijks van de inhoud ervan is los te koppelen.

Niettemin kom je heel vaak de uitspraak tegen dat literatuur in de eerste plaats stijl is, en dat een literair kunstwerk pas dan geslaagd is als het geschreven is in een mooie, indringende of juist op een boeiende manier weerbarstige stijl. Zelden of nooit wordt die uitspraak toegelicht of uitgediept. Een goed voorbeeld vormen de boekrecensies in kranten en tijdschriften. Hierin wordt vaak melding gemaakt van een mooie of een lelijke stijl. Meestal houdt de recensent na een dergelijke opmerking op, want hoe het vervolgens verder moet, weet hij ook niet. Soms besluit hij wat voorbeeldzinnen uit de besproken literaire tekst te geven, citaten die het oordeel dat een auteur een goede of juist een slechte stijl heeft moeten onderbouwen. Hieraan kleeft echter het bezwaar dat de lezer misschien wel helemaal niet overtuigd wordt door die voorbeeldzinnen. Bijvoorbeeld omdat hij die zinnen juist helemaal niet mooi of lelijk vindt, wat de recensent er verder ook over wil beweren. Die (imaginaire) lezer van de recensie ziet bijvoorbeeld niet wat er nu precies mis is met de geciteerde zinnen en stelt zich op het standpunt dat hij juist heel duidelijk voor zich ziet welk beeld er door de zin wil worden opgeroepen; en oké, er staat misschien een woordje te veel in de zin, maar wat dan nog?

Het is ook heel goed mogelijk dat deze (imaginaire) lezer van de recensie aan de gekozen voorbeeldzin en wat die wil uitdrukken geen touw kan vastknopen, omdat sommige zinnen nu eenmaal pas mooi of effectief of spannend (of zelfs maar enigszins begrijpelijk) zijn als je er de gehele context van het literaire kunstwerk waarvan de zin nu is geïsoleerd, erbij krijgt, en dat kan nu eenmaal in een recensie niet. 'Hij sloot de deur' is niet een zin die je

meteen verbluft, maar in een bepaalde context gebruikt, kán hij wel degelijk een fenomenaal effect hebben. Dit is trouwens typisch een voorbeeld dat aangeeft hoe moeilijk het is stijl en inhoud van elkaar te scheiden.

Er zijn nogal wat factoren die de zaak nog verder compliceren. Wat een mooie stijl is, is ook een persoonlijke smaakkwestie. De een houdt van veel beeldspraak en de ander houdt van zo kaal mogelijk taalgebruik. De een houdt van weerbarstig, de ander wil als lezer zoveel mogelijk op zijn gemak worden gesteld. Is het één beter dan het ander? Wie het weet mag het zeggen. Persoonlijk vind ik dat er vaak veel te veel mooischrijverij is, dat er veel te veel schrijvers zijn die hun romans (laat ik me daar even toe beperken, want van dit genre meen ik het meeste verstand te hebben) volpompen met lege metaforen, nietszeggende vergelijkingen en ‘verrassende’ beelden. Ik denk dat veel schrijvers denken dat dit hun romans *literair* maakt, met meestal het tegenovergestelde resultaat tot gevolg.

Verder denk ik dat er veel te veel lollige en conventiedoorbrekende speelsheid in de contemporaine roman is. Maar tegelijkertijd denk ik dat er eigenlijk toch ook weer niet genoeg van dergelijke romans kunnen zijn en dat er juist te veel romans worden geschreven waarin alleen het verhaal ertoe doet en waarin volledig verzuimd is wat voor conventie dan ook te doorbreken. U merkt het: ik ben het met mezelf als ik over stijl nadenk niet helemaal eens.

Vladimir Nabokov en Patricia Highsmith

Om de zaak nog wat ingewikkelder te maken, mijn favoriete schrijver is Vladimir Nabokov en die doet eigenlijk alles waar ik niet van houd: waanzinnig veel metaforen, melige woordgrappen, malle poëtische effecten. Toch beschouw ik hem als een briljant stilist. Moet ik formuleren waaróm ik dat vind, dan ga ik amechtig hijgen en kom ik tot vaagheden als: hij weet zo goed te versnellen en te vertragen; hij hanteert in zijn romans op zo'n briljante wijze het vertelperspectief; een roman van Nabokov geeft op een intrigerende manier commentaar op van alles en nog wat, maar toch vooral op die roman in kwestie zelf; Nabokov heeft zo'n geestige, montere en ironische stijl zonder dat de thematiek van zijn werk daar vrijblijvend van wordt. Nabokovs werk heeft kortom wel degelijk ook inhoud!

Al met al wordt stijl in hoge mate bepaald door de stem, de hoogstpersoonlijke stem die in de roman die je leest tot leven komt. En toch zegt dat eigenlijk ook weer niets, want er kan wel een hoogstpersoonlijke stem in een roman klinken, maar als ik die hoogstpersoonlijke stem strontvervelend vind, dan haak ik toch weer af. Hoe dan ook: het lijkt geen al te riskante (voorlopige) conclusie om te stellen dat een goede (of een mooie, of een

intrigerende) stijl valt of staat met de hoogstpersoonlijke toon van de verteller - en díé moet mij aanspreken. Deze conclusie heeft echter een groot bezwaar: hij is nogal een dooddoener.

Zelf vind ik de stijl waarin een roman is geschreven inderdaad vaak het belangrijkste criterium op grond waarvan ik een roman beoordeel. En nu het vreemde: van juist die schrijvers die zich laten voorstaan op hun stijl houd ik doorgaans niet, en voor die schrijvers die zeggen dat ze totaal niet in stijl zijn geïnteresseerd, heb ik meestal een voorkeur. Die laatsten zijn vaak de beste stilisten.

De (overigens al enige tijd geleden overleden) Amerikaanse thrillerschrijfster Patricia Highsmith beschikte over een prachtige stijl. Aan een roman als *This Sweet Sickness*, voor het eerst gepubliceerd in 1960, kan op dit punt weinig tippen. Juist van haar is echter de volgende uitspraak afkomstig: ‘Ik ben totaal niet geïnteresseerd in “stijl”.’ Let op de aanhalingstekens, je ziet haar het vieze gezicht erbij trekken dat door die aanhalingstekens wordt gesuggereerd.

Het citaat gaat overigens nog verder, Highsmith vervolgde met: ‘Ik mik op helderheid. Ik heb altijd precies neergeschreven wat ik wou schrijven, en dat is wat me interesseert en wat ik aardig vind.’ Een goede schrijver schrijft dat op wat hem interesseert en wat hij aardig vindt. Dat garandeert verder natuurlijk nog niks, want als iemand opschrijft wat hem interesseert en wat hij aardig vindt en het ís helemaal niet interessant of aardig, dan zijn we nog steeds lelijk in de aap gelogeerd, maar het lijkt me wel een voorwaarde om een goed schrijver te kunnen zijn.

Het apodictische refrein

Een recenter voorbeeld dan de uitspraak van Highsmith, die dus beweerde niet in stijl te zijn geïnteresseerd, is te vinden in het boekje *Aanvallend spel. Vier lezingen over schrijven* (2002) van Thomas Rosenboom. Rosenboom staat in zijn ‘cursus schrijven’ (want dat is het boekje eigenlijk) kort stil bij het belang van de stijl. Hij merkt onder meer op:

> ‘Uiteindelijk gaat het alleen maar om de stijl,’ is [...] het apodictische refrein - laatst las ik het weer in *De Revisor*. Mensen die zo denken vinden van zichzelf uiteraard dat zij een uitmuntende stijl hebben, zo uitmuntend dat het zonde is als de bewonderende aandacht voor die stijl zou worden afgeleid door gebeurtenissen. In deze zelfingenomen denkwijze is het hoogste ideaal dan ook het schrijven van een boek waarin niets gebeurt. Ik zou zeggen: ga nog een stap verder en schrijf helemaal geen boek.

Rosenboom vervolgt even verderop met:

> Ik geloof niet dat stijl te verzelfstandigen valt, zomin als liefde; beide zijn het sterkst en, paradoxaal genoeg, het zuiverst in hun toewijding en dienstbaarheid aan iets buiten zichzelf, de geliefde, de vertelling, die zij zo nog mooier maken dan ze al waren.

Het lijkt erop dat Rosenboom een eenvoudig pleidooi houdt voor het niet loskoppelen van vorm en inhoud van een roman; een punt dat ik hierboven ook al maakte. En dat zal hij óók wel bedoelen, maar er is iets anders dat me intrigeert en dat toch een nieuwe kijk op de kwestie toont, namelijk de link die Rosenboom legt tussen hoogmoed ('deze zelfingenomen denkwijze') en het schrijven van een slechte stijl, en nederigheid en het schrijven van een goede stijl. Dat verband legt Rosenboom trouwens ook in zoveel woorden in het stukje dat staat tussen de zo-even door mij geciteerde passages in. Daar staat:

> De literaire hoogmoed heeft al genoeg mislukte boeken opgeleverd, [...] taal op zichzelf is nooit zo bijzonder mooi, vind ik, dat wordt ze pas als ze in het licht van een doel of ideaal haar kunnen toont.

Deze opmerking valt terug te koppelen naar de hoogstpersoonlijke stem van de schrijver waar ik het eerder over had en die ik als een voorwaarde beschouw om in een, wat men dan noemt, goede stijl te kunnen schrijven. Inderdaad moet een schrijver, vind ik, een hoogstpersoonlijke stem hebben, maar dat moet tevens een bescheiden stem zijn; 'hoogstpersoonlijk' is immers al verwaten genoeg, daar moet als het ware iets tegenover staan. En misschien dat ik juist daarom dié schrijvers om hun stijl bewonder, die zeggen dat stijl iets totaal onbelangrijks is. Dergelijke schrijvers weten niet dat ze over een mooie stijl beschikken (je zou kunnen zeggen dat het een van God gegeven talent is, als dit tenminste niet meteen zo hysterisch zou klinken), en juist daarom beschikken ze over een mooie stijl. Hun mooie stijl komt voort uit bescheidenheid.

Het werk van Rosenboom vormt wat dit betreft een interessante *case*, want ondanks al het belang dat hij aan een zorgvuldige opbouw van de plot verleent (lees zijn uitleg hierover in het hierboven aangehaalde boekje), onthouden heel veel lezers juist dat de stijl waarin die romans zijn geschreven zo bijzonder, zo mooi of (voor sommige lezers) juist zo irritant is. Ikzelf houd veel van het werk van Rosenboom en voor een groot gedeelte juist *omwille* van die stijl (vrees ik). Natuurlijk: die plots zijn overtuigend en het loopt allemaal keurig beroerd af - maar die stijl! Ik denk dat Rosenboom zich hier-

van niet eens bewust is, hij heeft gewoon een groot talent om goed te kunnen schrijven, en misschien heeft hij dat talent wel, omdat hij zich er niet van bewust is. ‘Waar wij vandaan kwamen, daar was het graven nat,’ luidt de eerste zin van Rosenbooms roman *Publieke werken* (1999), en die is meteen goed, terwijl wij nog niets van wat voor plot dan ook afweten. Misschien zitten stijl en inhoud toch iets minder aan elkaar vastgeplakt dan je op het eerste gezicht zou denken.

En wellicht kunnen we zelfs een stap verdergaan: misschien is het helemaal niet waar (of niet helemaal waar) wat Rosenboom opmerkt over het belang van een goede plot. Er zijn genoeg voorbeelden te bedenken van romans waarin niets gebeurt, maar die toch meeslepend zijn. Jean-Philippe Toussaint is zo'n schrijver van volstrekt stilstaande boeken; de titel *La réticence* (1991; *De aarzeling*) is in dit opzicht als programmatisch te beschouwen. In een boeiende beschouwing over het werk van Toussaint (te vinden in *Franse literatuur na 1945*, redactie Jan Baetens en Koenraad Geldof, Peeters, 1998) merkt Sémir Badir naar aanleiding van de roman *La salle de bain* (1985; *De badkamer*) van Toussaint het volgende op: ‘De verteller in *La salle de bain* is een compleet passieve figuur: uit eigen wil doet hij niets.’ Rosenboom zal wellicht tegenwerpen dat het uit eigen wil niets doen, ook een wil is en dus een soort negatieve gebeurtenissen in gang zet (zoals hij over Oblomov opmerkt: ‘Wat wil Oblomov? Oblomov wil een strevend figuur worden’), maar bij Toussaint luistert dat nogal nauw. De hoofdfiguur uit de badkamer wil echt niets, hij wil ook niet niets willen en in het boek dat verscheen na *La salle de bain*, namelijk *Monsieur* (1986; *Meneer*), drijft hij dit op de spits door van de hoofdpersoon een nog legere figuur te maken (hij geeft zijn hoofdpersoon zelfs geen naam) dan de held van *La salle de bain* al was. Hetgeen trouwens door de bij Van Gennep uitgebrachte Nederlandse vertaling op het omslag in een beeld is vertaald: we zien daar niet de een of andere meneer afgebeeld, nee, we kijken naar de reproductie van het schilderij *New York City II* van Mondriaan: in een rasterwerk van elkaar overlappende gele, blauwe en rode strepen is een totale leegte gevangen.

Die romans worden natuurlijk ook geschreven: prachtige boeken, geschreven in een fenomenale stijl, die met al hun geglitter niets anders doen dan een volstrekte leegte verhullen. Toussaint schrijft boeken waarvan de inhoud inderdaad volledig opgaat in stijl (zie voor een goede stijlanalyse van het werk van Toussaint óók die beschouwing van Sémir Badir; Badir gaat uitgebreid op de techniek van Toussaint in). Dus het bestaat toch: stijl zonder inhoud! Nee, laten we niet te vroeg juichen, want ondanks al die pracht en praal wordt er toch weer door Toussaint een soort inhoud opgeroepen, al is die inhoud dan misschien niet meer dan een of ander ‘levensgevoel’.

Onder de slagschaduw van één bepaalde obsessie

En toch. Een goede stijl is hoogstpersoonlijk en tegelijkertijd bescheiden. Voor de beste stilisten onder de schrijvers geldt misschien inderdaad dat de inhoud van wat ze willen vertellen er niet zoveel toe doet. Het gaat erom hoe ze iets vertellen en niet wat. Wellicht zijn ze zelfs als schrijvers te beschouwen die steeds opnieuw hetzelfde boek schrijven, die telkens opnieuw die wat weinig concrete of ongrijpbare inhoud mooier of beter proberen te verwoorden (Toussaint beschouw ik als zo'n schrijver). Bij dat soort schrijvers kun je vaak binnen die reeks van al diezelfde boeken meestal toch dat ene boek aanwijzen dat het beste is. In dat ene boek, uit dat op zichzelf gelijkende oeuvre, zijn inhoud en vorm het beste in elkaar overgevloeid, dat ene boek is het meesterwerk waar andere boeken naartoe hebben gewerkt of waar weer andere boeken het naspel bij vormen. Die andere boeken zijn daarmee niet waardeloos, maar ze zullen altijd in de schaduw staan van dat ene. Misschien zijn daarom wel de beste stilisten onder de schrijvers juist in deze hoek te vinden, de hoek van de schrijvers die steeds weer hetzelfde boek schrijven in de hoop dat het magistrale wonder zich toch eens zal voltrekken.

Waarom schrijven ze steeds hetzelfde boek? Misschien omdat ze niet anders kunnen, misschien omdat hun schrijven onder de slagschaduw van één bepaalde obsessie plaatsvindt, maar misschien ook omdat ze bescheiden zijn; ze hebben een visioen voor ogen van hét boek dat ze willen schrijven, maar diep in hun hart weten ze dat ze er nooit in zullen slagen dat visioen werkelijkheid te laten worden. Hun oeuvre groeit en groeit (het ene min of meer interessante boek volgt na het andere), en dan is het er opeens (maar misschien kan het toch nog beter, en er volgt een nieuwe reeks van min of meer interessante boeken).

Het kan natuurlijk ook gebeuren dat een schrijver bij de eerste de beste poging al doel treft en dat hij bij alle boeken die hij hierna schrijft probeert die volmaaktheid te herhalen. Maar helaas: dat lukt nooit meer. Gelukkig ken ik dit soort tragische voorbeelden niet (ik bedoel voorbeelden van schrijvers die bij hun eerste boek meteen al raak schieten), al is er een mythe die hardnekkig juist dít beeld instandhoudt.

Om een enkel voorbeeld te geven dat altijd wordt aangehaald en om deze mythe ook maar meteen te ontzenuwen: *De Avonden*, (1947) van Reve is een goed boek, maar het hoogtepunt in dit oeuvre wordt toch gevormd door het tweeluik *Op Weg Naar Het Einde* (1963) en *Nader Tot U* (1966). Dáár, in die boeken, vindt het werkelijke wonder plaats. Waarom zijn ze zo weergaloos goed? Omdat die stijl zo prachtig is. Bij de appreciatie van *Op Weg Naar Het Einde en Nader Tot U* kunnen we namelijk, hoe dan ook, om één kwes-

tie niet heen: Reve laat zien dat literatuur in de eerste plaats inderdaad stijl is. Toegegeven, een onzinnige gedachtegang of een stompzinnige intrige kan elke fraaie stijl behoorlijk om zeep helpen, maar zonder een goede stijl zal er, hoe vernuftig de plot ook in elkaar zit, helaas nooit van literatuur sprake zijn. Bij Reves stijl denk ik overigens niet direct aan de bekende *oneliners*, die inderdaad vaak erg geestig zijn, maar die merkwaardig genoeg juist een goed zicht op al het fraais dat Reve verder op het papier weet te toveren enigszins vertroebelen.

Neem nu een passage als de volgende uit *Op Weg Naar Het Einde*, een passage die je wellicht niet snel in het Grote Reve Citatenboek zal tegenkomen, maar die intussen wel prachtig is:

> Het is overigens wel een kopstoot, dat hele glas ineens. Als ik niet eerst wat afkoeling zoek, zal ik mezelf door spraak en bewegingen verraden. Ik schrijd behoedzaam de voordeur uit en slenter, mijn gezicht in een zo dromerig mogelijke uitdrukking brengend, de tuin in. Het is al schemerig geworden, en alles ligt onder een vermoeid, wel gezeefd, maar omdat je nergens aan toe komt vochtig geworden licht, alsof ik in een fles zit.

Wat is hier zo fraai aan? Ik zal het proberen uit te leggen. Dat licht dat vermoeid en gezeefd is, is al erg mooi, maar het hoogtepunt zit 'm toch wel in die fraaie oneigenlijke samentrekking van vloeistof en licht, wat dat ‘vochtig geworden licht’ oplevert, dat dan ook nog eens een keer op een verantwoorde wijze wordt verklaard: vochtig licht ontstaat immers ‘omdat je nergens aan toe komt’. Hier kunnen wij alleen maar stil voor ons uit gaan zitten staren, maar Reve niet want die gaat olijk verder met te verklaren dat het allemaal kan wat hij schrijft, want ‘alkohol, gedronken, eerst in fles, waar of niet, het klopt, het beeld laat zich horen, alles geestelijk wel te verstaan’.

Wat bij het tweeluik van Reve voorts opvalt, naast dus die geweldige stijl, is het volgende: de serieuze aandacht die hij blijkbaar besteedt aan het schrijven als vak. Natuurlijk is het schrijven van een roman, hoe je het ook wendt of keert, een vorm van kunst bedrijven, maar kunst zonder ambachtelijkheid bestaat niet. Hetgeen door Reve - weliswaar bedekt onder allerlei sluiers van ironie, maar toch - wordt onderkend. In *Nader Tot U* wordt het schrijven onomwonden een vak genoemd:

> Stel, dat iemand bij me komt, en een verhaal wil hebben van 22 paginaas, waar, ongeveer, globaal aangegeven, dat en dat in voor moet komen. Het moet natuurlijk niet helemaal onzin zijn wat die man wil, en ook niet iets wat helemaal geen verhaal is, of wat in nog geen 122 paginaas gestopt zou kunnen worden, maar, als het niet te gek is, en we

> komen tot een goede prijs, wat dacht je? Dan schrijf ik dat verhaal, want ik schrijf het zoals *ik* het schrijf, wat die man ook allemaal wil en opgeeft dat er in voor moet komen, en het blijft *mijn* verhaal, en *mijn* werk.

Die vakmatige belangstelling voor het schrijven (die op een zekere bescheidenheid wijst) leeft Reve helemáál uit in het buitengewoon instructieve stuk aan het slot van *Op Weg Naar Het Einde* over het zogenoemde 'Zinloos Feit'. Reve: 'Andere benamingen zouden kunnen zijn: Onwaarschijnlijke Opeenhoping, Bizondere Onzin, Storende Verrassing, Onintegreerbare Bijkomstigheid, maar ik houd me maar bij de eerste, die objektiever en summierder is.' De passage over het Zinloos Feit uit je hoofd leren en daarna de naar mijn indruk nooit helemaal op waarde geschatte cursus *Zelf schrijver worden* uit 1986 erin stampen, en ik zie niet waar het met uw schrijfcarrière verder nog mis kan gaan.

Bij Reve lijkt het verhaal dus inderdaad ondergeschikt te worden gemaakt aan zijn hoogstpersoonlijke stijl. Dat verhaal kan hij je bij wijze van spreken op bestelling leveren, als zijn eigen stijl tenminste maar onaangetast mag blijven.

Hierboven schreef ik dat er veel te veel romans worden geschreven waarin uitsluitend het verhaal ertoe doet. Dat gebeurt natuurlijk omdat er een markt voor is. Er schijnen nogal wat lezers te zijn die het op prijs stellen niet lastig te worden gevallen met allerlei intellectuele knipogen of ordeverstorende elementen of duizelingwekkend fraaie zinnen. Ze zijn al tevreden als ze zo ongeveer begrijpen wat de schrijver bedoelt, zodat ze zich ongestoord kunnen overgeven aan het lezen van een roman op hún voorwaarden: ze willen zich volstrekt en idolaat identificeren met de hoofdpersoon ervan. En waarom willen ze dat? Is dat omdat ze die hoofdpersoon zo'n boeiend iemand vinden? Nee. Meestal is dat niet het geval. De meeste mensen vinden uitsluitend zichzelf boeiend. Ze willen zich dus met de hoofdpersoon van een roman vereenzelvigen op hun eigen voorwaarden. In de hoofdpersoon van een roman willen ze terugvinden wat ze in zichzelf zo boeiend vinden. Ze zijn bereid om mee te leven met de emoties van een hoofdpersoon, zolang ze die emoties tenminste in zichzelf terug kunnen vinden.

Bizar onderscheid

Heel veel mensen hebben tegenwoordig ontzettend veel emoties. Daar praten ze graag over: op tv, bij de tramhalte, in de supermarkt en in de kroeg. Lezen ze een roman, dan willen ze die emoties terugvinden in de hoofdpersoon van de roman die ze lezen. Dit soort lezers wordt vervolgens wel kwaad als de emoties van de hoofdpersoon van een roman opeens onaangename

trekken beginnen te vertonen, of zelfs volledig beginnen te ontsporen, waardoor in het kielzog van het uit de hand lopen van die emoties ook de held van de roman ontspoort. Al kan het ook wel weer zo zijn dat als ze (die zich manmoedig identificerende en vereenzelvigende lezers) er even over nadenken, ze die aanvankelijk niet-gewenste emoties (die het identificatieproces maar in de weg zitten) ergens diep vanbinnen ook opeens in zichzelf ontdekken, wat alles weer goed maakt, want om emoties kun je beter niet verlegen zitten en nieuwe emoties zijn altijd welkom (weer wat om over te praten op tv, bij de tramhalte en in de supermarkt en de kroeg).

Ik maak hier zo'n punt van, omdat déze ontwikkeling me werkelijk zorgen baart. Het heeft er alle schijn van dat veel lezers het gevoel voor een goede stijl kwijt zijn geraakt en dat ze zelfs vinden dat een auteur niet zo moeilijk moet doen: het gaat toch om het verhaal, nietwaar (lees: het gaat toch om de emoties)? Auteurs lijken hierop in te spelen door zo vlak mogelijk te gaan schrijven om meteen tot de kern van de zaak te kunnen doordringen: het verhaal. Ik vind dat jammer omdat de literatuur een van de weinige gebieden is waar het er wellicht om gaat hóé iemand iets vertelt en niet wat hij vertelt, hoezeer dat wat hij vertelt er ook toe doet.

Wat spijtig is, dat is dat de auteurs die dat laatste standpunt met mij delen vaak zulke aanstellers zijn en wel hoog opgeven van stijl en vorm, maar zelf vaak geen idéé hebben wat dan een mooie stijl en vorm is.

Bovendien spelen er in deze kwestie allerlei vooroordelen een rol. Zo heb je al vanaf het begin van de twintigste eeuw het bizarre onderscheid tussen ‘telling’ en ‘showing’; een schrijver zou nooit iets mogen vertellen, maar zou juist alles moeten ‘tonen’. Dit onderscheid gaat voorbij aan wat een van de wezenlijkste zaken van een roman is, dat is namelijk juist die manipulatie van de lezer. Een schrijver speelt op effect, altijd, en soms is het verstandiger om gewoon iets te vertellen in plaats van het te tonen, als het maar interessant is wat je vertelt.

De stijl van een roman kan niet worden losgekoppeld van de inhoud ervan, maar we moeten oppassen dat de stijl niet als een onhandige aanhangwagen van de inhoud wordt beschouwd.

Arie Storm (1963) is schrijver en redacteur van BZZLLETIN. *Hij is tevens recensent van* Het Parool. *Binnenkort verschijnt zijn vierde roman* Afgunst.

Marc Kregting
Dat viel verkeerd op het centrum

Willigt het werk van Anne Vegter Sjklowskij's eis in dat kunst de perceptie moet bemoeilijken en vertragen?[1] Ikzelf slaagde er bij *Ongekuiste versies* (1994) amper in de zin ‘Ik sla vocht op’ te passeren. Neerslachtig en verlicht wist ik me door dyslexie bekropen. Vier woordjes, met evenveel lettergrepen, brachten me tot acute stilstand. Zeker wist ik dat de middelste twee zowel zelfstandig naamwoord als werkwoord konden zijn, en dat ter verduidelijking op elke plaats een komma tot de geplogenheden mocht behoren. De zin uitlezen zoals die er stond - het lukte pas in allerlaatste instantie.

Dat de bundel in kwestie pornografische verhalen heette te herbergen, maakte de zin wellicht te enkelvoudig voor me. Waarschuwde *Ongekuiste versies* niet: ‘Neemt haar bij de heupen op en zegt: “Hop.” Met de eenvoud van de dichter: “Hop, hop.”’ Of het auteurs of lezers zijn die conditionering onderkennen, literatuur heeft haar wetten die op het moment van tarten openbaar worden. En lezers zijn wel zo hebbelijk dat ze er auteurs mee vastleggen en hen daarmee voor gezien houden.

Mijn imagebuilding van Vegter werd eerder bevestigd dan opgeschrikt toen ik in haar recentste boek *Aandelen en obligaties* (2002) een gedicht aantrof met de redelijkerwijs niet geheel doordeweekse titel ‘mijn kostbare kut viel helemaal verkeerd op het centrum’. Misschien moest ik het toch even lezen:

> Kost per uur? Drieënzestig all in
> zeiden ze, ik zei een rijles is goedkoper.
>
> Als je armen het niet doen heb je niets
> aan rijles zeiden ze, laat staan een auto.
>
> Kom nu maar op ons centrum trainen,
> misschien heb je iets aan de auto
>
> als je benen het later ook weer doen.
> Zeg ik als je kut het maar doet.
>
> Dat viel verkeerd op het centrum.
> Drieënzestig all in.

Opnieuw overvielen me vermijdende reflexen. Mijn primaire reactie: reken-

1. ‘Kunst als procédee’ (1919), geraadpleegd in *Russies formalisme Teksten van Sjklowskij, Jakobson, Ejchenbaum en Tynganow* (1982).

de dit gedicht in euro of nog in harde guldens? Mijn secundaire reactie was dat in 1963 de schedel van de womanizer John F. Kennedy in een dienstauto tot moes werd geschoten. Wel meende ik de tekst terstond te herkennen als komende uit de koker van Vegter. Niet omdat de gesneden vleeswaren er uitpuilden, maar door de botsing tussen het volwassen onderwerp en de kinderlijke stijl. Maar wat was het onderwerp eigenlijk?

Plaats van handeling lijkt een fitnesscentrum, waar zich een dialoog ontspint tussen een ikfiguur en de beheerder(s), eventueel aangevuld met recreanten. De ikfiguur informeert naar tarieven. Om haar armspieren op te kalefateren óf om onbemiddelden per auto, waarvoor ze - in de functie van maatschappelijk werkster? - recent haar rijbewijs gehaald heeft, naar het centrum te brengen. De prijs valt haar hoe dan ook tegen en ze meet dat af aan de kosten van een rijles. Uit het antwoord der aanwezigen blijkt dat de ikfiguur verlamd is aan haar ledematen. De gehandicapte pareert het met een nuchtere aanprijzing van haar intieme deel. Mislezing en dirty mind dienende is de clou dat de aanwezigen de proef op de som nemen; het heeft er de schijn van dat er een *gang bang* losbarst. Het woord *rijles* wordt ineens ranzig.

Weinig later stuitte ik op een eerdere versie van het gedicht, die gewaagt van ‘honderdveertig all in’.[2] Heeft Vegter het aantal meer dan gehalveerd vanwege de nieuwe munteenheid? Of om niet mega-overdreven te zijn? Ik meen dat de motivatie voor de wijziging ligt in de ritmiek. De eerste lettergreep van ‘drieënzestig’ heeft een nadruk ten opzichte van de resterende, waardoor een tuimeling ontstaat, een kuiltje voor de jus van de dialoog. Er komen pas weer klemtonen bij ‘all in’, waarna een komma, die keurig in de eerdere versie stond, overbodig wordt.

Ook de komma na ‘rijles’ blijkt geschrapt, wat de indruk verhevigt van spreektaal die het niet zo nauw neemt met de interpunctie. Voorzetsels, betrekkelijke voornaamwoorden en voegwoorden worden in spreektaal eveneens verhaspeld door ze weg te laten. Uitgerekend de ellips trekt zondagsdichters aan. Geaccepteerd auteur Vegter presenteert de literair geachte techniek zo leep dat zondag en maandag als het ware samenvallen. Waarin schuilen de clausules voor een kinderachtige stijl en dito denken dan nog?

Even markant oogt het cyclische gebruik van ‘Drieënzestig all in’ (in de eerdere versie nog gevolgd door ‘zei ik’): zondagsdichters willen er hun vers niet zozeer rond als wel diepzinnig mee doen lijken. Met, zoals Vegter bewijst, alle naschokken in de betekenis van dien. De dialoog krijgt bij het uitspreken monologische trekken. Onder het mom van egalitarisme kan de een wel eens minder gelijk zijn dan de ander.

2. In: *Dicht op Zutphen*. Een bundel poezie bij de dag van gedichten op 4 juni 2001 (2001).

Meneer m/v

Wellicht weerkaatsen spiegels in ‘het centrum’ niet louter spiermassa, maar ook olympisch bevonden opinies over het zich in het zweet trainende type op fitness. Vegter neemt hem zonder glimlachleveranciërspretenties serieus en zet de categoriserende lezer op droog brood. In *Aandelen en obligaties* bevroedt een schrijfster anderhalve meter onder haar bureau ‘gaten in een stelsel dat op leven wijst.’ Oorspronkelijk vermoedde ik, baarlijk projecterend, dat de gaten indicaties zijn voor het leven. Maar dat is, het enkelvoud indachtig, natuurlijk het stelsel, onze onverbeterlijke hang naar ordening.

Wie het gangbare denken onder kastegenoten uitvent, moet de ins en outs van het taalgebruik kennen, inclusief een fijne *modus acceptandi* van wat hoog is en wat laag. Op dat punt wijkt Vegter af van Pfeijffer met zijn gedicht ‘Sjonnieboy’ in *Van de vierkante man* (1998):

> hij hiphopt als een keetreet door het leven
> lokale jodelheld en bierlokalenschuimer
> hij vreet de wijvenreten om het even
> ons linkeballend haantje ja toch niet dan
> en daar gaat sjonnie weer kanusje raggen
> en voor de keet een tyfusturk steken
> want sjon heeft vanavond zijn lolbroek aan
> en sjonneman leg weer mutsje te krikken
> want hij is godver niet vies van een piklik
> onze breedgeluimde schuimspuiter
> kan wel veertien keer

Op het podium zal hiermee geschmierd moeten worden om de verstaanbaarheid te creëren die de leesversie al in haar populaire spelling markeert.[3] Alle woorden en uitdrukkingen bevatten een eendimensionale codering. De schrijver identificeert zich niet met zijn personage, en brengt van een intellectuele afstand tapkastclichés te berde. Bovenal heerst er arrogantie, die ingecalculeerd is. Zoals in Doormans ‘Briefje voor de werkster’ in *Kloppend heden* (2000):

> (...) ik weet niet
> hoe, Bep, ik je vragen moet
> mijn kamer schoon te maken
> zonder een boek aan te raken
> is dat niet te doen, daar wringt
> het hem.

3. Wel kan er naar goed modernistisch gebruik altijd het vangnet worden benut van een andere tekst, in dit geval Shonny Bhoy, ‘the fleshlumpfleeter from Poshtapengha and all he bares sobconcious inklings shadowed on soulskin’ uit Joyce's *Finnegans Wake*.

> Het is niet goed je achter boeken
> te verschuilen. Mick Jagger vindt dat ook.

Hier wordt superieure ideologie in stuntelige taal deels gecompenseerd door de omstandigheid van de linkshandige kamergeleerde met zogenaamd zelfbesef. Doormans ‘ik’ en ‘je’ lijken subtieler dan Pfeijffers ‘ons’ en ‘onze’ waarmee, technisch gezien, de negentiende-eeuwse auctoriële moraal een bami-akkoord sloot met de hoogwaardige burger.

‘Hoort het nederlands zich gesproken worden, amigo?’ kan daarop een relevante vraag uit Ouwens' *Etgroen* (2002) luiden. Ter verdere distinctie citeer ik er een strofe uit:

> god sjonnie, hierna sjonnie; de puthia anita h., hierna anita ai
> volzin in één woord, toch, dit tweetal: wij en daardoor, dat
> geworden gaat het een eigen geheten =, geboren niets, getogen
> Alles, zo ongeveer (o zoietsdergelijks). o grieken
> Alles, zo ongeveer (o zoietsdergelijks). o grieken

De aan Pfeijffer identieke spelwijze van ‘Johnny’ maakt de raming van het percentage aplomb lastig. Evenals Ouwens brengt Vegter stemmen uit de wereld binnen een eigen stichting. Integrale satirische distantie blijft uit, wellicht omdat kritiek nooit losgemaakt kan worden van zijn vertolker. Uit het kostbare kut-gedicht zijn Vegters protagonisten moeilijk van elkaar te onderscheiden; impliciet kunnen ze evengoed Johnny als Hans-Maarten heten. Vegter spaart ook haar eigen stem niet, *Aandelen en obligaties* meldt: ‘Mevrouw Vegter betrapt een autonome oorlogszin.’ Het opduiken van de auteursnaam is sinds voor *Raster* 79 een groot aantal schrijvers een ‘meneer m/v’ ontwierp epidemisch verantwoord in de Nederlandse literatuur, maar bij Vegter heerste ontologische verwarring reeds in haar poëziedebuut *Het veerde* (1991). Bovendien is het citaat dubbelzinnig, er worden naast taal ook belligerente genen ontdekt.

In *Aandelen en obligaties* acteert een zekere Enricus wiens naam geen connotaties heeft (of hij zou zijn beginletter H verloren moeten zijn bij wijze van onheiligverklaring). Hij heet ook ‘machtigverledenmetjemeedrager’. Zijn vrouw gaat, verder dan geproclameerd in Tammy Wynette's ‘Stand By Your Man’, totaal in hem op, en maakt van haar eigen geschiedenis een *tabula rasa*. Ze beschouwt hem als ‘mijn strohalmpje’. Het absolutisme van deze liefde doet denken aan de wet van Baas en Teef die Charlotte Mutsaers ooit formuleerde. En als hij haar ingeruild schijnt te hebben voor een ander? Vegter benoemt de vrouw dan als iemand ‘die tegen strohalmen streed’. Ik denk dat hier niet de structuralistische suggestie gehonoreerd moet worden

dat Enricus het moet ontgelden. Volgens mij wil de vrouw niet gered worden door het gezond verstand dat de realiteit dicteert omdat dingen nu eenmaal gaan zoals ze gaan. Vegter lijkt die pragmatische reductie weg te duwen en onderzoekt zonder compromissen; haar inzet is ideologisch.

Een politieke dimensie wordt ondersteund door de afdelingstitels in Vegters bundel. Het kostbare kut-gedicht staat in 'Voorkennis', die samen met de Enricus-teksten uit 'Preferente aandelen' leiden tot 'Fusiekoorts'. De doortraptheid van de wereld hecht zich aan die van de taal, zodat de slotafdeling, waarin tamelijke wanhoop monter bezongen wordt, 'Effectief rendement' kan heten. Voor wie wil, zijn dit echter ironisch in stelling gebrachte metaforen.

Pornografie van de ruis

Anne Vegter dikt het hulpeloze in taal aan en verbindt dat met ongecensureerde handelingen. Ze bedrijft de pornografie van de ruis. Omdat elk taalgebruik een ideologie onderbrengt maar zelden articuleert, vallen nevenideologieën die worden bezwangerd extra op.

Bouwt dit werk voort op het wereldbeeld van het negentiende-eeuwse naturalisme, onder welke vlag nog immer, getuige hun uiteenrafeling van familiecontracties, teksten van het centrum worden gepubliceerd? Vegter gebruikt verworvenheden van het naturalisme, die vooral door een onproblematisch gehanteerde taal wat curieus zijn geworden.[4.] Haar uitkomst is anders: identiteit tussen mens en wereld blijkt vervangen door op zichzelf staande vormen.[5.] Dat beschrijving tegelijk verdinglijking inhoudt, lijkt een levend protest tegen het gedachtegoed waarop veel literatuur berust. Vegter toont geen verantwoord in elkaar gestoken, tot een kern te herleiden denkmachines, maar centrifugale, bandeloos pratende lichamen wier taal mogelijk spasme is. De slotterm in het openingsgedicht van *Aandelen en obligaties* luidt 'eiheid'. Er interfereren daar twee discutabele noties: eenheid en eivol. Methodisch kan Vegter worden gesitueerd binnen de groteske. Mij dunkt Paul van Ostaijen daar voor het Nederlandse taalgebied de meester in. Bij een alinea vol hemeltergende clichés uit zijn verhaal *Glans en verval van een politiek man* staat de noot: 'De auteur acht het nodig, uitdrukkelik de aandacht te vestigen op de beschrijving van het verval en verzoekt zijn geachte lezers deze bizonder gelukte passus te herlezen. De auteur geeft toe dat de invloed van Couperus niet is te loochenen. Maar... beter een goed leerling dan een slecht origineel.'

4. Moderne poezie, concludeerde Hugo Friedrich al in 1956, laat zich vooral omschrijven met negatieve begrippen. Tenminste één, deels uiteraard ook negatieve formule kan ik toch van hem overnemen: 'Man kann nicht mehr, wie bei alterem Dichten, uber dem Gesagten das Sagen vergessen.' Er is een 'Uberwicht des inkongruenten Stils'. Dat legt altijd wat nadruk op de taal zelf, op de 'transformierenden Stil', en kan leiden tot een 'autonomen Organismus' (*Die Struktur der moderne Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*). Veel hedendaags proza is dan aldus ouderwets dat je het met zijn neiging tot onbekommerd verhalen zonder veel verlies kunt navertellen. Ik kan overigens niet de suggestie bekrachtigen dat in poezie de wereld op grotere afstand gekomen is.
5. Parallel en verschil zitten ook tussen het naturalisme en de nouveau roman Zie S. Dresden: 'De "nouveau roman"', geraadpleegd in *Het vreemde vermaak dat lezen heet* Een keuze uit de essays (1997).

De puberjongen in het verhaal ‘Brieven onder no’ uit Vegters *Ongekuiste versies* zal zich niet bekommeren om zijn leerlingenstatus: hij is in hitsige correspondentie verwikkeld met een onbekende. Aan een vijver denkt hij een nimf op in wier goddelijke vochtigheid hij het een en ander kwijtraakt,

waarna hij ongerust vraagt of dat geen pijn doet, zoveel leven in haar mof.

> ‘Ik zou gaarne willen leven in het Leven,’ rukte zij plotseling op ontstellende en misleidende wijze een citaat van Louis Couperus uit zijn verband.
> Hoe wist zij in vredesnaam dat zij vanmiddag op school de Tachtigers hadden behandeld! Jongen geloofde zijn oren niet.

De jongen heet maar liefst Jongen, wat helemaal een delging is als hem geleerd wordt dat Couperus tot de Tachtigers behoort. Misschien heeft Vegters verteller het beter met hem voor. Die vindt dat Jongen, wanneer hij vastloopt in zijn correspondentie, bijstand verdient:

> Als wij die dit lezen je konden helpen, zouden wij het doen.
> Wij zouden niet toestaan dat jij je bestaan aan een vrouw ophangt die jij niet eens kent. Die jou niet eens kent. Dat kan niet! Misschien heeft zij niets met jou voor, deze vrouw. Niets goeds. Waak voor de verleidingen die zij op jouw hoofd doet neerdalen, menen wij. Vergooi jezelf niet.
> Jij echter, arme, jij hoort ons niet.
> En toen kwam haar brief.

Door zo'n interventie ervaar je als lezer de kloof tussen jou en de verzonnen wereld. Dat went; op dit punt is wat Sjklowskij de complicering van de vorm noemde een hamerstuk geworden. Maar neig je er hier niet toe je met Jongen te vereenzelvigen? Staat de lezer niet in de geschetste doofstomme verhouding tot de verteller?

Het verhaal loopt uit de klauwen. Jongen raakt in de ban van zijn ouders, eerst van zijn pa en dan, als de nimf ‘op onverklaarbare wijze’ aan zijn moeder doet denken, van zijn ma. Het wordt ‘een haast wanhopigmakend klassieke situatie’, die driehoek, werkend met geoefende roeden en lekkende mammae. Is dat ernstig? Ik dacht van niet, getuige pa's activiteiten:

> dreef zijn jeugdige penis in Jongens gat en dat zat onze Jongen niet glad.
> Wat een pijn dit deed, die jonge van zijn ouwe in zijn reet!

Of het zondag is wordt niet vermeld, maar de taal brengt wat voort en het rijmt allemaal prachtig en vermoedelijk heeft Jongen het zich allemaal verbeeld. Hij is op een precaire leeftijd, wars van goed en slecht. Wel heeft hij literatuur bij zijn huiswerk opgekregen en hij vraagt zich aan het slot af of het zijn ouders zijn die voor het diner op hem zitten te wachten, ‘de handen stijf boven de tafel.’

Vegter doet in dit verhaal zo'n beetje alles wat een redacteur verbiedt. Overbekende structuur, oubolligheid, knipogen naar belegen ideeën, ongeloofwaardige personages, woordgrappen - het ligt er te dik bovenop. En dat lijkt me goed.

Harries hoofingang

Ongekuiste versies is voor mij een ijkpunt in de recente Nederlandse literatuur. Sowieso bleek het laatste decennium van de twintigste eeuw hier van vrouwen: *Rachels rokje, Hapschaar*. Met Mutsaers en Brassinga heeft Vegter gemeen dat ze een dam opwerpt tegen de psychologiserende bagger waarop proza is uitgedraaid. Per zin staat de taal bij hen op haar zij. De genoemde boeken hebben ook iets autistisch, omdat het scheppend subject zich versmald heeft. Met paradoxale gevolgen. Alles komt aan bod, terwijl niet eens politiek-correct wordt gepoogd tegenstemmen te laten horen. Die zitten immers al in de taal.

Onvermijdelijk wankelen dan ook de genres. Schierbeek stelde dat poëzie en proza wel eens van dezelfde loot kunnen ontspruiten, te weten de stem, niet speciaal voortgebracht ter wille van de administratie van de Nederlandse letterkunde. Leeftijdscategorieën zijn al even heikel. En zo kon Vegters van alinea op alinea stuiterende *Harries hoofdingang* (1999) - met zinnen als ‘Nu geneest het snel, het erge./ Na zijn verlangen smoort Harrie twee ons postelein’ - zijn ingeleverd als kinderboek, en werd het uitgebracht als roman.

Men kan het genre van het prozagedicht als compromis invoeren. Hoe onbuigzaam Vegter dan is, leert de vergelijking van *Harries hoofdingang* met Jansma's ogenschijnlijk verwante *Picknick op de wenteltrap* (1997). De netto mededeling uit Vegters berichtende lijnen is vaak schokkend omdat ze discontinu zijn ten opzichte van elkaar. Ik noem het resultaat van deze implosie minimalistische barok. Jansma stapelt echter, met blokkendooszinnetjes: ‘Het begint met glas, ik bedoel sneeuw, ik bedoel een spiegel die stuk is. Die wrijf je in je ogen. Dan heb je geen heimwee als iemand je ophaalt en meeneemt naar een ijspaleis.’ Nog los van de opzichtige verwijzing naar Andersen, heeft deze taal allang haar onschuld verloren. Jansma doet alsof ze dat niet weet en speelt kwetsbaarheid uit. Is daar wat op tegen? Sjklowskij zei: ‘De kunst heeft tot doel de mens een ervaring van het object te geven, het hem te laten zien in plaats van het te laten herkennen.’ Evenals bij Doorman en Pfeijffer, en diametraal op Brassinga, Mutsaers en Ouwens, wordt bij Jansma sentiment geambieerd, alsof de auteur bij het maken vooral de lezer in het vizier heeft gehouden en zich wil bewijzen. Stileren is verruild voor coifferen. *Harries hoofdingang* is daarentegen niet geassimileerd,

en vraagt om inspanning door de lezer die van ver moet komen om zich tegenover het boek te bewijzen.

Meer in het algemeen biedt Vegter geen contextloos, quasi-naïef geluk en ongeluk met de kleine dingen (zoals in de film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* waar, met behulp van een op honderdtachtig graden gewassen Parijs, de politieke pretentie vanaf druipt). Ze misbruikt door kortsluiting te maken in de taal vertelstructuren die de moraal hebben misbruikt. Dat leek nodig, want zoals Sjklowskij stelde: 'Naarmate kunstwerken verder afsterven, breiden ze hun invloedssfeer uit.'

In *Ongekuiste versies* komen de te recycleren structuren bijvoorbeeld van sprookjes en fabels. Een kikker kan praten tegen een dochter van een kruisvaarder. Dat klinkt solide, maar wat als ik het ambacht splijt tot kruis-vaarder? De kikker attendeert de dochter erop dat één van haar broertjes een piel heeft als een jeneverkruik die hij gaarne uitschenkt, enzovoort. Zij wil zich 'boordevol' laten vullen, een zegswijze die het tweede deel waarmaakt van vaders ambacht dat goedbeschouwd een roeping is. De vader laat zich dan ook niet onbetuigd. Zijn piel blijkt een adventkaars, die het meisje wenst aan te steken in haar 'warmste kamertje'. Dat moet er aan geloven, vuur vreet het aan. 'Nu zat zij pas in zak en as.' Zo'n zin demonstreert het proces dat bij Vegter actief is. Een spreekwoord, nota bene uit de bijbel, blijkt letterlijk (zak) én in de doorgevoerde beeldspraak (as) gemolesteerd. Kon Sjklowskij denken dat een vervreemdingseffect altijd optreedt zodra er sprake is van een beeld, inmiddels vervreemdt Vegter het beeld. Gekwadrateerde sleetsheid: een uitgekauwde metafoor maal een uitgekauwde structuur. Alsnog een inwilliging van de sjklowskijaanse eis dat de waarneming moet bevrijd van automatismen.[6.]

Uitgeserveerde traditie

Contexten worden gelokt en verworpen. In *Ongekuiste versies* leidt dat tot pornocamp. De dominantie van het dubbelzinnige - we leven een eeuw na dato nog in een freudiaans tijdperk waarin A altijd B betekent - wordt met eigen middelen bestreden. Zonneklaar lijkt waarom Sjklowskij's mening dat de functie van het beeld het duidelijkst tot uitdrukking komt in erotische kunst achterhaald is. Erotiek stoelt op verhullen, terwijl pornografie wil onthullen. Naaldhakken, die bij erotiek de vorm van de blote voet accentueren tijdens het traject van het verlangen, kunnen bij porno aanblijven in bed. Alles verloopt zo vanzelfsprekend dat het vreemd wordt. Aldus kan de voor de pornocamp benodigde taal eenvoudig doorbranden. Een reden voor de vertraging bij het lezen van dit werk, taal sputtert tegen porno die als het ware resultaatgericht is. In een zinnetje waarin een berin aan een jager slob-

6. Dirk Van Hulle concludeert dat voor elke taalgebruiker de moedertaal de vreemdste is van allemaal: 'Ze is niet te domesticeren Zoals het *Unheimliche* thuis is, is het nergens. Vervreemding is dus het best met vervreemding te lijf te gaan'(in: *Yang* 2002/2).

bert, levert dit een grootse dubbele punt op: ‘En hij werd: geil.’

Schaamteloos omspringen met het vertrouwen dat de lezer in taal en daarmee uitgeserveerde traditie stelt, was al aan de orde in Vegters debuut *De dame en de neushoorn* (1989). Laatstgenoemde steekt zijn kop tussen de benen van eerstgenoemde, samen gaan ze ‘terug naar hun geheime plekjes’ en als zij vertelt, legt hij zijn kop in haar schoot. Het verhaal gaat over hun ontmoeting. Zij was als kind met haar vader in het oerwoud en 's avonds kroop ze tegen zijn buik. Toen ze alleen de buschbusch inging, trok ze een pantervel aan ‘van geel-met-zwarte-vlekken’ - erotiek op de commerciële zender. Verderop bevestigt ze dat ze ‘een wild meisje’ is. Het verhaal laat zich kenschetsen als initiatie. In alle eenmalige onschuld natuurlijk, want als het meisje en de neushoorn elkaar ten afscheid zoenen, moeten ze blozen.[7.]

Vertellen blijkt bekennen, een klaarblijkelijk primaire levensbehoefte. Heel Kort, hoofdpersoon van het eropvolgende boek *Verse bekken!* (1990), vraagt ‘Heb je iets te vertellen?’ op dezelfde manier als ‘Hebbie nog iets te eten voor me?’ Bij Vegter is zwijgen zilver en spreken goud. Dat blijkt ook als Heel Kort zijn laarzen kwijt is. De ikfiguur oppert onder de tafel, maar daar ziet Heel Kort ‘poten zonder laarzen.’ Dan komt het idee:

> ‘Op de mat natuurlijk,’ mompelde Heel Kort. Toen keek hij op de mat.
> Daar stonden twee glimmende laarzen.
> ‘Zei ik het niet?’ zei Heel Kort.
> ‘Dat zei je wel,’ zei ik.

In *Verse bekken!* schept men zich door het leven. En door dromen, met de resultaten waarvan Heel Kort in de werkelijkheid te maken krijgt. Het is een talent dat de ikfiguur, zoals veel mensen, mist. Vandaar het verwijt van Heel Kort: ‘Jij zegt nooit iets anders tegen steeds iets anders.’ Dat had hij tegen Vegter niet kunnen waarmaken. Haar personages klampen zich vast aan iets wat met en door de taal verandert.

Naturalistisch parcours

Anne Vegter heeft het begrepen op clusters van beeldspraken. In *Ongekuiste versies* scharniert het verhaal ‘Lekkerbekje’ om één metafoor, namelijk dat een prinsesje haar ‘oventje’ gebiedt te worden verwarmd door de ‘aansteker’ van een koekenbakker, waarna het ‘beslag’ dat hij haar geeft zal ‘rijzen’. Het verhaal staat strak van de knerpende zegswijzen, behalve de meest evidente: iemand een koekje van eigen deeg geven. Dit maakt het pas echt absurd, eigenlijk te kinderachtig voor woorden. Voortdurend kietelt het letterlijke de beeldcontinuïteit. Overigens steekt het prinsesje aan het einde als een

7. Maar wie durft zijn oren te tuiten bij het woord ‘neushoorn’? Het lijkt soms of de geoefende lezer hier niet aan toe wil geven. In *Het veerde* ging het er evenmin verhuld aan toe, voor zover de dichteres het rookgordijn al met had opgetrokken: ‘een bed van eikenhout,/ (Mooi zo. Wie deden het erin)?’ Guus Middag vroeg zich af war er in de titel veerde. De verbeelding, suggereerde hij (*NRC*, 20-12-1991).

omgebouwde Oedipus haar ogen uit. Van haar koekenbakker is de kop afgeslagen door een menigte potentiële minnaars. En met het wegsmijten verplettert ze deze numerieke meerderheid - alsnog een koekje van eigen deeg, op een omgewoeld naturalistisch parcours vol oorzaak en gevolg.

Sjklowskij focuste op erotische kunst, omdat het object daar meestal wordt voorgesteld als iets wat men voor het eerst ziet. Vegter legt het onbekende echter aan de maagdelijke personages als bekend voor: als adventkaars is de piel vertrouwd. Aldus is Sjklowskij's 'mechanisme van het niet-herkennen', zijn alternatief, toch relevant. Een beeld wordt niet als beeld beleefd. Een desautomatisering die zijn weerga niet kent, tenzij men Rita Corita heeft beluisterd: 'De koffie gaat erin als koek.'

In de pornocamp van *Ongekuiste versies* zou Sjklovskij veel van zijn gading hebben kunnen vinden. Bijvoorbeeld in het verhaal 'Wenske en de koe' waar de hand van de een dieper en dieper onder de staart van de ander verdwijnt:

> Wenskes arm speelde 'pompje' of 'ontstoppertje' in de koe.
> En haar hand was de 'ontdekkingsreiziger'.

De koe wordt aldus uiteindelijk verlost van een kalfje. Elke geboorte heeft bij Vegter alleen complicaties: 'Wenske zat alleen nog met haar andere hand in de maag.'

Het *terra incognita* ligt niet in de gebeurtenissen, maar in de taal waarmee ze opgedist worden. Ik repte al van spaaklopende woordclusters, en *Ongekuiste versies* brengt ook hele registers voor het voetlicht. Uit de filosofie:

> Verstopt zijn of gevonden worden!
> 'Het leven tussen deze polariteiten wordt beleefd in termen van lichamelijkheid,' wist de jager.

Een ander register, in *Aandelen en obligaties* dus hernomen, is dat van de economie:

> In het berinnehol was een produktielijn gestart op gronden van eenzelfde vruchtbarende wellust.
> Men produceerde hier eerlijke, hoog gepotentieerde kwaliteiten innigheid.

Of van de meteorologie:

> Het klimaat verschilde wel eens van land tot land.

Toch was het overwegend zacht in ieder land, met kans op vocht.

De biologie:

Parthogenese: voortplanting door onbevruchte eieren. Genesis: Adam en Eva - eerste mensen - raadselachtig ontstaan van de mens - geniale primaten of zonderlinge produkten van voortplanting zonder geslachtelijke bevruchting?
Als wij nu dat schimmeltje, paranecium tetraurelia, en dat is geen hermafrodiet, dat in staat is zichzelf te reproduceren onder de loep leggen, spreken wij over een krachtig plantje dat reproduktie tot stand brengt zonder de impuls van een zaadje.

Antropologie:

Hij verloor het bewustzijn en gaf zich over aan archetypische voorstellingen van ‘de vrouw als Neanderthaler’, ‘de vrouw als verzinnebeelding van de onvervangbare vruchtbaarheid’, ‘God als vrouw’.

Het doeltreffendst toont Vegter zich inzake de musicologie:

Lekkerbekje zei: ‘Langzaam.’
Zij zei: ‘Expressief.’
Zei: ‘Groter worden.’
Zei: ‘Iets terugnemen.’
‘Voorzichtig,’ zei zij.
Hij beet haar voorzichtig.
‘Sneller.’
Zij zei: ‘Licht en vrolijk.’

Ze laat, net als Belcampo en Hermans dat deden, alinea's één zin omvatten. Als de zinnen zouden doorlopen, doemde er een verhaal op dat nu gefrustreerd wordt. Helemaal bij hardop lezen, dat het verschil tussen ‘zei’ en ‘zij’ negeert, en de scène als het ware onder een stroboscoop legt. Toch houdt Vegter de controle, vervangt de bevelen niet door *lento, con expression, crescendo, diminuendo, ritenuto, accellerando, vivo e scherzando* - taal zou over the hill gaan.

Telkens stelt de scabreuze omgeving een register met zijn verankerde formules in een kwaad daglicht. Pornografie is de motor, het onderwerp van *Ongekuiste versies* is de taal.

En voor wat betreft de tweede term van die bundeltitel: sommige verhalen

lijken notoire taboedoorbrekers rechts in te halen. Jan Cremer lees ik wanneer er sprake is van lippen die bij het schudden van een hoofd ‘als natte lappen’ over wangen kletsen, of bij ‘blote tietenboel’. En zijn verhitte taferelen van drie vrouwen in een auto, waarbij één er desalniettemin in slaagt vanaf de achterbank met een hand te sturen, de overtreffende trap van Wolkers' ontmoetingsscène in *Turks fruit*? Vegter laat de auto rijden richting Oostenrijk, van de streek Tirol van kom-met-je-waldhoorn-tussen-mijn-Alpen. De dames zijn op weg naar Italië, ongetwijfeld in het spoor van Goethe en Stendhal en gerespecteerde anderen. Het woord *queeste* valt onbesmuikt. Tradities én traditieverstoringen worden gedesautomatiseerd.

Loersloerie

De vruchtbaarheid van het denken van Sjklowskij voor dit werk verrast ten dele. Uiteraard waren zijn thesen ook de legitimatie voor een bepaald soort literatuur. Formalisten in het interbellum analyseerden teksten waarin schoon schip werd gemaakt met de essentialia die in bijvoorbeeld het naturalisme zaten ingebakken. Helemaal verlost van de zondeval der boventijdelijke ballast waren de teksten echter niet. God en causaliteit mochten zijn opgeheven, men zocht nog naar vleesvervangers.

Frans Kellendonk schreef dat in de syntaxis zich de verhouding van de schrijver tot de religie en de metafysica uit. Voor de modernisten die hij onderzocht moest de zinsbouw een leemte overbruggen.[8.] Vegter stamt uit een tijd waarin dit geen probleem meer heet te zijn, en haar grammatica is ongecompliceerd nevenschikkend. Bijna ongecompliceerd, want propvol. *Aandelen en obligaties* toont de minder rooskleurige kant van de praktijk aan het enige voortbestaan dat iemand nog gegund is: het nageslacht. Ook biedt het glimpen van het oude, overkoepelde leven. Het gedicht ‘Domineeskinderen’ telt terug in de week, een sinecure omdat de agenda vastlag. Met op woensdag bezoek van een oom Rob waarbij ‘hallooooooooooo’ opklinkt (met twaalf apostolische o's). Je zou er een ongeloof van gaan verbreiden.

Bij alle laconiciteit merk je als lezer dat er iets weerloos bevochten is. De ‘eiheid’, waarin ik poëticale dingen zag, heeft ook een eigenschapskant - kwetsbaarheid, iets wat net niet rond is. De beginstrofes van het gedicht met de onheilstitel ‘Persona’ gaan zo:

> Wij concurreren niet met elkaar: ik met mijzelf.
> De een streeft niet beter dan die twee.
> Een loyale instelling van mijn hersenfacties
> laat de een naast de ander zonder aanziens des getals.

8. *De veren van de zwaan. Essays* (1987). Het gaat met name om Bordewijk, James, Lewis en Pound.

> Haar taal is een ander verhaal: temperament! licht! duisternis!
> Wat een samenvatting van een ongezond verstand!
> Ik benijd haar daar natuurlijk om
> en daar schaam ik mij niet voor.

Dit werk is zo monter en berustend dat het in zijn tegendeel omslaat. Vegters uitroeptekens wekken in elk geval bij mij al de indruk van neerslachtigheid en opstand. Misschien is dit domweg de consequentie van wat bij Sjklowskij vervreemding heet en wellicht zijn wortels heeft in de desubjectivering uit het modernisme. Ik beschouw het als radicale identificatiedrang, die zich in *Aandelen en obligaties* ook kan voltrekken bij een blik in de spiegel, een bijkans animistische daad: 'Laat mijn poppetjes staan! Mijn iris is nog jong!'

Vegters werk is zeker uniek in een klimaat dat verwondering pas accepteert als er luciferhoutjes tussen de ogen staan. Al het andere, inclusief taal, komt bij haar bloot te liggen zonder dat het lichaam antistoffen aanmaakt. Het zou ook ondoenlijk zijn bij het alomtegenwoordige gebabbel anno de 21ste eeuw. Precies dit lauwe water van de werkelijkheid lijkt permanent over Vegters personages te stromen en ze vloeien daarin mee. Stijl en mimicry worden synoniemen:

> terwijl de zon naar het maantje lacht komen wij niet meer bij van haar,
> tijdens bij voorkeur gewone dag.

Hoe ver ligt het ultramodernistische, door Joyce met triatlongeduld bewerkte *Finnegans Wake* af van dergelijke, bij gebrek aan beter als poëzie gepresenteerde teksten? Een zinsnede als 'And be dermot, who come to the keep of his inn only the niece-of-his-in-law, the prankquean' (in de vertaling van Robbert-Jan Henkes en Erik Bindervoet: 'En, bij de dormet, wie komt daar op de lijn van zijn kast aftogen als dat zijn verre-van-schoonnicht de loersloerie niet is.') is in zijn kunstmatigheid ideosyncratisch, en ik acht het niet onmogelijk dat soortgelijke paneuropese frasen vandaag de dag door mobiele telefoons worden uitgestoten.

De vertraging bij het lezen van Vegter kan te wijten zijn aan verhelderende intenties bij het communiceren. Een kwestie van doorconsumeren.

> *Marc Kregting (1965) debuteerde als dichter met* De *gezel (1994). Daarna verscheen* Kopstem/Stopnaald *(1997), een bundel met verhalen en gedichten. In 1999 publiceerde Kregting het prozawerk* Da capo Trilogieen, *gevolgd door de dichtbundel* Hakkel je, hakkel je. Brieven *(2000). Dit voorjaar verschijnt proza in* De Leliering. Gemengde berichten.

Marcel Maassen
Het hart, niet het hoofd
Over de stijl van Willem Elsschot

Je hebt kauwers en zuigers. Je hebt mensen die waterijsjes (dropjes, chocola...) zo rap mogelijk onschadelijk trachten te maken, en je hebt mensen die er zo lang mogelijk van proberen te genieten. Ik behoor tot de laatste soort.

Zoals ik op waterijsjes zuig (dropjes, chocola...), zo zuig ik ook de woorden wanneer ik lees. Ik ben - zoals men dat noemt - een fijnproever. Een groot lezer, iemand die meters maakt, zal ik nooit worden - tenzij fysiek ongemak mij nog eens voor jaren aan bed kluistert. Ik hoef niet per se erudiet mijn graf in te kukelen. Want daar draait het natuurlijk toch op uit: je legt het uiteindelijk af tegen de woorden, hoeveel je er ook vermaalt, want ze zijn met meer en ze hebben geduld.

Elsschot zuigt geweldig. Daarmee bedoel ik niet dat zijn werk zwaar kut is, want dat is immers de betekenis die het hedendaags straat-Nederlands aan het werkwoord 'zuigen' toekent, maar juist het tegenovergestelde: een traktatie voor de fijnproever. De veelvraat propt dat hele oeuvre in een holle kies, maar ik kan er een leven lang mee toe. Zo die veelvraat Elsschot trouwens al weet te pruimen, kiest hij steevast voor het 'grote' *Lijmen*. Geen rotboek natuurlijk, *au contraire*, maar ik verkies toch het 'kleine' *Tsjip*.

Veelvraat Menno ter Braak - nomen est omen - vond *Tsjip* geen vooruitgang na *Kaas*. In een brief aan Elsschot van 18 april 1934 schreef hij: 'Het is een repliek van je vorige werk en geen *vernieuwing*. (...) Je hebt langzamerhand een zuiverheid in het vertellen bereikt, die geen verbetering behoeft, maar ik verwacht van jou met name *andere stof*. Geen "grootsche" of "collectieve" massa-stof, wel te begrijpen, maar *meer* ruimte, *meer* horizon, dan alleen een familie historie. Wat mij zoozeer in "Lijmen" heeft geboeid, is voor alles het Thema Boorman, het thema bedrog-waarheid, wat is Schwindel, wat is waarheid? Dat thema is hier verdwenen, terwijl er geen nieuw voor in de plaats is gekomen.'

Elsschot reageerde, eveneens per brief, twee dagen later: 'Mijn bedoeling is geweest een zeer alledaagsche, zoo terre à terre mogelijke gebeurtenis door intensiteit lezenswaard te maken. Met andere woorden, van niets iets te maken. *Zonder* inhoud een boek te schrijven.' Nog diezelfde dag richtte hij ook een brief aan Jan Greshoff: 'Menno verwacht diepzinnigheid, filozofie. Maar als ik daar niet voor voel kan ik die niet geven. Misschien ben ik niet meer van mijn tijd, want er moet toch voor ieder een moment komen dat hij niet meer van zijn tijd is, dat kan niet anders. Ik kan alleen schrijven over

dingen waar ik iets voor voel en over dingen die ik volkomen beheersch. Daar ik absoluut geen fantazie bezit moet ik het zoeken in de intensiteit en dat heb ik in Tsjip geprobeerd. Of iets een eenvoudige familiehistorie is dan wel een bezoek aan de Hel, maakt op mij niet den minsten indruk. Ik hecht alleen belang aan de kracht, aan de hevigheid waarmede een beeld opgeroepen wordt, niet aan het beeld zelf. En voor mij is niet La Guerre des Mondes het mooiste boek van Wells, maar wel de geschiedenis van den heer Hoopdriver die zijn vacantie doorbrengt op zijn fiets. Daar gebeurt niet veel meer in dan in Tsjip. En ik verdom het verder te willen springen dan mijn stok lang is. Ik geloof dat de komende generatie te veel met het hoofd schrijft en leest, te weinig met het hart. Misschien zijn hun hoofden voller dan de onze, hun harten minder gevuld? Als steeds je verkleefde, Fons.'

Wat Elsschot aan Ter Braak en Greshoff schreef, had hij, in andere bewoordingen, ook reeds in het stijl-opstel dat later bij *Kaas* werd gevoegd geschreven. 'In kunst mag niet geprobeerd worden. Probeer niet te schelden als gij niet toornig zijt, niet te schreien als uw ziel droog staat, niet te juichen zolang gij niet vol zijt van vreugde. Men kan proberen een brood te bakken, maar men probeert geen schepping. Men probeert ook niet te baren. Waar zwangerschap bestaat volgt het baren vanzelf, ten gepasten tijde.'

In *Tsjip* schreef hij over datgene waar zijn hart vol van was: baren. De roman handelt over het eerste kind uit het gezin van Frans Laarmans dat het huwelijkspad bewandelt en enige tijd later met het eerste kleinkind op de proppen komt. Deze 'zoo terre à terre mogelijke gebeurtenis' vervat in een roman, dat was in handen van een minder begenadigd auteur ongetwijfeld op geleuter uit gedraaid. In handen van de 'Grootste Stilist uit de Verenigde Nederlanden' echter, zo noemde het Willem Elsschot Genootschap hem in het persbericht waarmee zij in 1999 haar geboorte wereldkundig maakte, groeide het uit tot een hooglied.

Mijn arme vader is dood

De openingszin van *Tsjip* wekt onmiddellijk mijn nieuwsgierigheid: 'Ik herinner me niet meer precies hoe en wanneer de vreemdeling in huis is gekomen, maar hij loopt hier nu voortdurend rond.' De vreemdeling over wie ikpersoon Frans Laarmans spreekt, zo blijkt in de volgende zinnen, is de Poolse jongeman Bennek die een amoureuze relatie met zijn dochter onderhoudt. De formulering van de openingszin maakt Laarmans' positie binnen zijn gezin meteen duidelijk: die Pool is voor hem vooral een vreemdeling omdat hij zelf een vreemdeling is in zijn eigen gezin. De meeste dingen gebeuren eenvoudig buiten hem om.

In de tweede alinea krijgt de vreemdeling contouren. 'Het is een lange,

beleefde Pool die zijn hakken tegen elkander klapt bij het begroeten en die bij 't komen en 't heengaan mijn vrouw een handkusje geeft. Zo ongeveer drukten wij, als jongelingen, de lippen op het heilig sacrament. Ik heb haar al eens gevraagd of Bennek, want dat is zijn voornaam, haar hand werkelijk kust en zij zegt dat het tussen kussen en niet kussen in is: aanraken zonder nat te maken.' De vergelijking tussen die handkus en het kussen van het heilig sacrament is natuurlijk prachtig. Ik zie hem al voor me, die gekostumeerde aap.

Bennek blijft voor Laarmans lange tijd de vreemdeling die hij was, maar dat is vooral ook aan Laarmans zelf te wijten die zich met de situatie geen raad weet. Hij doet zijn stinkende best een goed figuur te slaan ter wille van de huwelijkskansen van zijn dochter en probeert de conversatie met de aanstaande op gang te houden - hetgeen hem niet best afgaat. 'Mijn gesprekken met hem lopen steeds over 't zelfde: het studeren aan de Handelsschool en de Europese politiek, vooral in en rond Polen. Ik zou goed doen daar wat meer over te lezen want ik val nog al eens stil en kan dan soms, met de beste wil, niet opnieuw demarreren. Maar tussen ons in, als een dreigend vraagteken, staat die dochter. Over haar wordt niet gerept, maar alleen aan haar denken wij beiden. En als ik hem zijn mening vraag over de Poolse corridor dwars door Duitsland, dan verwacht ik dat hij eindelijk zeggen zal 'ja, ik bemin Adele en verlang met haar te trouwen.' De glimlach die al sinds de openingszin rond mijn lippen speelt, krijgt nu vocale versterking.

Terwijl Laarmans zich uitput om onderhoudend te zijn, houdt zijn vrouw Bennek in de gaten. 'Van haar kant houdt mijn vrouw hem in 't oog en ik ondervind ieder ogenblik dat zij alles opmerkt wat mij ontsnapt.' Tot zover de zakelijke mededeling. Om de scène echter werkelijk aanschouwelijk te maken, is meer nodig. In de inleiding tot *Kaas* stelde Elsschot al dat het niet volstaat te zeggen 'mijn arme vader is dood' om een tragisch effect te bereiken. Dat geldt echter evengoed voor elk ander effect, voor elke situatie die je in woorden wilt vangen. In dit geval kiest Elsschot voor deze toevoeging: 'Zij kent zijn schoenen en dassen als had zij ze zelf gekocht, ziet direct dat hij zijn hoed nieuw heeft laten wassen...' Die hoed doet 't hem natuurlijk. Wie opmerkt dat iemand zijn hoed heeft laten wassen, die heeft waarlijk aandacht voor details.

Vrouw en dochter ontleden na een bezoek van Bennek elk woord dat hij die avond heeft gesproken, maar Laarmans waagt zich liever niet aan een analyse. 'Hoe kan nu iemand weten wat zo'n Pool in zijn schild voert.' In de roos: 'zo'n Pool'. Alsof hij met een nijlpaard aan tafel zit. En Laarmans' vrouw verwacht van haar man dat hij als gezinshoofd eindelijk eens duidelijkheid schept in de situatie, dat hij Bennek op de man af vraagt wat hij nu van plan is met Adele. Ze doet haar beklag tegen haar dochter: 'Een andere man zou

hem al lang eens aangesproken hebben, maar jouw vader heeft andere bezigheden.'

Laarmans weet wat hem te doen staat, maar wacht op een geschikt moment om Bennek aan te spreken. 'Bij de gedachte alleen schaam ik mij dood. Trouwens, mijn vrouw kan dat even goed als ik. Beter zelfs, want die heeft het nooit over hoge politiek met hem gehad maar wel meer dan eens zijn pantalons geperst en opgestreken. En ik vind het onrechtvaardig en onverdiend dat ik zo tegen hem word opgejaagd terwijl zijzelf als van suiker is maar geen bek open doet over die levenskwestie.'

Jawel, Laarmans is een lafaard. Fijn, dat ben ik zelf ook, dus dat schept een band. Niets dan sympathie voor die doorsneeman die zucht onder de verwachtingen die vrouw en kinderen in hem stellen. En maar zoeken naar excuses die zijn afzijdigheid rechtvaardigen. 'Maar ik kan toch onmogelijk de eerste stap doen en hem Adele zo maar voor de voeten gooien. Als hoofd van 't gezin mag ik niet weten dat het hem om mijn dochter te doen is, zo lang hij geen spontane verklaring heeft afgelegd.' En maar klagen dat dingen buiten hem om gebeuren. Prima vent.

De eerste paragraaf van *Tsjip* besluit met deze alinea: 'Dat Poolse raadsel wacht nu al bijna een jaar op een oplossing en 't ergste van al is wel dat hij en Adele over drie maanden afgestudeerd zijn. Hij pakt dan zeker zijn biezen en keert naar Polen terug. Ja, wat anders kan hij doen? Hier is voor een vreemdeling op 't ogenblik geen werk te vinden. Ik heb voorzichtig aan mijn vrouw gevraagd of zij gelooft dat hij nog terug komt, maar zij heeft mij iets toegesnauwd waar lafaard in voorkwam.'

Ondertussen zijn we pas tweeëneenhalve pagina onderweg en het hele verhaal staat al op poten. Alle belangrijke personages zijn geïntroduceerd, hun onderlinge verhoudingen zijn duidelijk, en ik ben zeer nieuwsgierig wat er van dat huwelijk terecht mag komen.

Een enkel woord

Een enkel woord maakt dikwijls het verschil. Zoals in deze zin: 'Toen ik daags na dat bezoek mijn kantoor verliet, piekerend over een aanvalsplan, stond de Pool mij op te wachten. Zo lang en bleek sloeg hij in 't halfduister geen schitterend figuur.' Akkoord, het zit 'm hier in twee woorden: 'de Pool'. Elsschot had de keuze uit vele varianten, waarbij het eenvoudige 'Bennek' natuurlijk het meest voor de hand had gelegen, maar geen enkele andere benaming had de verhouding van Laarmans tot Bennek beter uitgedrukt dan 'de Pool'. Die twee weten zich met elkaar eenvoudig geen raad, zoals nogmaals komisch duidelijk wordt nadat Bennek de hand van Adele heeft gevraagd. Laarmans moet z'n aandrang Bennek om de hals te vliegen onder-

drukken: ‘Hij kon dan wel eens de indruk krijgen dat hij bedrogen was, zoals een koper wiens eerste bod op de markt al te plotseling geaccepteerd wordt.’ Schitterend is de tegenstelling tussen Laarmans' primaire, onderdrukte reactie en datgene wat hij uiteindelijk uitstoot: ‘Mijnheer,’ zei ik dus, ‘ik zal er met mijn dochter en mijn vrouw over spreken.’

En Benneks reactie daarop is natuurlijk al net zo komisch: ‘Hij klapte zijn hakken tegen elkander als om te zeggen “zoals u verkiest”, nam zijn hoed af en sloeg een zijstraat in.’

Enkele pagina's later is de vader van Bennek over vanuit Polen. De man is architect, en volgens de officiële lezing is hij naar het westen afgereisd om de wereldtentoonstelling te bezoeken en vervolgens de Amsterdamse prestaties op het gebied van moderne stedenbouw te aanschouwen, maar Laarmans weet wel beter: ‘Hij komt natuurlijk om ons hol in ogenschouw te nemen en na te gaan hoe zwaar wij ongeveer wegen. En dan pas veegt hij zijn zoon de mantel uit.’ Dat woord ‘hol’ is wederom bijzonder goed gekozen, want het maakt meteen duidelijk hoe zwaar Laarmans zelf denkt dat hij ongeveer weegt. In elk geval een stuk lichter dan die architect.

De entree van die vader - ‘een reus van een vent’ - is groots: ‘Onze planken vloer kraakt geweldig onder zijn stap. De zoon loopt naast de vader als een hazewind naast een bul. De man klapt zijn hakken tegen elkander, geeft mijn vrouw een geweldige handkus, verdeelt een vluchtige groet onder de kinderen, steekt mij een klauw toe als een grijpemmer en blijft dan, met de handen op de rug, midden in ons salonnetje staan.’

Nee, dat gaat niet goed aflopen - zoveel is duidelijk. Nog een grap erachteraan: ‘Hij heeft natuurlijk een goede reis gehad. Ja, wat zou er aan zo'n man kunnen overkomen?’

Als blijkt dat Benneks vader in het geheel niet op de hoogte is van een huwelijksaanzoek maar in de veronderstelling verkeert dat zijn zoon slechts bevriend is met Laarmans' zoon Walter, staat de mislukking wel vast. Deze wordt bezegeld bij het opdienen van de soep. ‘Als ik naar mijn lepel pak staat hij op, werpt op zijn zoon een blik die Bennek als een veer in de hoogte doet gaan, maakt het teken des kruizes en begint te bidden.’ Magistraal proza volgt: ‘Een ijselijke stilte valt in. Ik was op alles voorbereid, behalve op dat. Meebidden of niet? Dochter of geweten? Intussen gaan zij door en zitten wij daar als heidenen die het zwaard afwachten. Ik durf vrouw nog kinderen aan te kijken en staar op mijn schoot, wachtend tot die menhir aan mijn linkerhand weer gaat zitten. Mij dunkt dat die Polen veel langer bidden dan men hier te lande doet. In ieder geval duurt het mij een eeuwigheid. Als zij eindelijk klaar zijn is het mij alsof mijn hart heeft stil gestaan en nu pas opnieuw in werking treedt.

De flauwe hoop die mij restte is verzwonden want ik voel dat die architect

op Rome bouwt als op een rots en wat hij hier heeft beleefd is met geen woorden uit te wissen. Dan nog liever een negerin, als zij maar meebidt.'

Het is een hele toer om je bewondering in telkens andere bewoordingen uit te drukken, en laat ik het daarom maar weer op 'prachtig' houden. En prachtig is ook de scène waarin Laarmans de boze brief van Benneks vader ontvangt, die hem ervan beschuldigt zijn zoon een bruid te hebben willen aansmeren. Laarmans staat op barsten, en in zijn woede stijgt hij een moment boven zichzelf uit. Sterker en vastberadener kan een Vlaming zich nauwelijks voelen: 'Ik denk onwillekeurig aan de Guldensporenslag.' Van het antwoord dat Laarmans in blinde woede schrijft en onmiddellijk in de brievenbus werpt, heeft hij even later alweer spijt en dus loopt hij de halve stad af om die brief te onderscheppen. Tevergeefs. 'Voor de zoveelste maal ondervind ik dat alles misloopt wanneer ik eigenmachtig handel. En toch blijft mijn vrouw halsstarrig willen dat ik bij allerlei gelegenheden zelfstandig optreed.'

Het huwelijk lijkt van de baan, en Laarmans tracht zijn ontroostbare dochter te troosten: 'Ik heb haar met grote zachtheid toegesproken maar niettemin gezegd wat ik te zeggen had. Dat een knap en afgestudeerd meisje zoals zij de moed niet mocht laten zinken, dat zij zo niet door mocht gaan want dat zij ziek zou worden en haar moeder ook, dat zij later wel een andere jongen vinden zou, minstens even goed als hij, dat zij dit, dat zij dat. Pas toen ik mezelf zo hoorde praten trof het mij hoe hol dat alles klonk en begreep ik opeens dat men met woorden geen drenkeling redt, dat zij alleen zeggenschap heeft in haar smart, dus ook het recht dood te gaan aan haar Pool.'

Zo'n laatste zin...

Ik heb dikwijls mensen horen beweren dat ze zich ondanks hun niet te onderschatten talent toch maar niet meer aan het schrijven waagden, omdat het werk van grotere schrijvers hun alle moed had ontnomen. Als iemand mij de schrijfmoed had kunnen ontnemen, dan Elsschot wel. Dat ik zijnsondanks schrijf, komt ongetwijfeld deels voort uit koppigheid en zelfoverschatting, maar vooral ook uit het simpele feit dat ik er zoveel plezier aan beleef. Ik houd ervan om op de woorden te zuigen en te sabbelen, om ze te proeven en met elkaar te vergelijken zoals de connaisseur dat doet met de wijnen. Ik twijfel er niet aan dat Elsschot daar ook veel plezier aan beleefde, en dat blijkt ook wel uit *Achter de schermen, de ontleding van de inleiding tot Tsjip*. Daarin proeft hij elk woord dat hij in de mond neemt zorgvuldig, hij spuwt het weer uit wanneer het hem niet smaakt en kiest een ander woord dat hem aanlokkelijker schijnt - net zo lang totdat die hele compositie naar tevredenheid staat.

Zoals gezegd: een enkel woord maakt dikwijls het verschil. Wanneer Elsschot in *Tsjip* Laarmans' schoonmoeder voor het eerst opvoert, beschrijft

hij haar kleding als volgt: ‘Moeder is verpakt in een taffetaskleed en versierd met die grote gouden broche waarvan de herkomst tot op heden een geheim is gebleven, want daar blijft zij over zwijgen al is zij vierentachtig.’ Dat woord ‘verpakt’ is briljant. Nee, ze gaat niet *gekleed*in een taffetaskleed, ze is niet *gehuld* in een taffetaskleed en ze *draagt* ook geen taffetaskleed, maar ze gaat erin verpakt. Zuig op die woorden, proef het verschil. Dat is stijl. Merk op dat Elsschot hoofdpersoon Laarmans, wanneer Bennek dan toch na enige tijd wederkeert om met Adele te trouwen, zijn schoonzoon nog éénmaal ‘onze Pool’ laat noemen - ‘de Pool’ is dus inmiddels ‘onze Pool’ geworden - om hem vervolgens nog uitsluitend met Bennek naar hem te laten verwijzen. De afstand tussen beiden verdwijnt ook in de woordkeus, totdat Bennek uiteindelijk zelfs ‘mon cher Bennek’ is geworden en Laarmans ‘mon cher papa’. En merk op hoe zorgvuldig de woordkeus is nadat het huwelijk is voltrokken en Bennek en Adele op het punt staan naar Polen af te reizen. ‘Achter mij hoor ik mijn vrouw die zacht tot haar kind spreekt.’ Dat ‘haar kind’ in plaats van ‘Adele’ of ‘ons kind’ versterkt de intimiteit van het gesprek tussen de twee en benadrukt Laarmans' buitenstaandersrol. Enkele zinnen later hetzelfde foefje: ‘Adele en haat moeder snikken in elkanders armen.’ Ook hier had ‘mijn vrouw’ weer meer voor de hand gelegen, en ook hier was dat minder sterk geweest. Pas nadat Adele en Bennek met de tram zijn vertrokken, is de huwelijksband weer hersteld: ‘Mijn vrouw loopt naast mij, als een getrapte hond.’ En wat een prachtig beeld, wederom, die getrapte hond. Bijna net zo mooi als ‘een stervend paard’.

Véél hoger dan de leeuwerik

Elsschot heeft in *Tsjip* - zo meldde hij in de reeds aangehaalde brief aan Menno ter Braak - getracht een alledaagse gebeurtenis door z'n intensiteit lezenswaard te maken. Die intensiteit schuilt met name in de gevoelens die deze alledaagse gebeurtenis in Frans Laarmans opwekken. Nu zijn kinderen op het punt staan het gezin te verlaten, wordt hij overvallen door spijt over de manier waarop hij zijn ouders heeft verontachtzaamd nadat hij hun huis verliet. Wanneer Bennek vanuit Polen schrijft dat hij toch met Adele wil trouwen, heeft Laarmans het gevoel dat hij voor een grote gebeurtenis staat, ‘voor iets als een kentering in mijn leven’. Hij denkt terug aan zijn ouders, die dood zijn. ‘Hun schimmen, die in 't begin nog in mijn kring zaten, trokken zich ieder jaar verder terug als wisten zij dat het mij goed ging. En nu doemen zij weder op.’

Een herinnering aan zijn vader, een eenvoudige bakker, wordt gevolgd door dit hartverscheurend mooie proza: ‘Dat heeft geduurd tot het trouwen een aanvang genomen heeft en allen heengegaan zijn, de ene voor, de andere na.

En dan zijn de zielige zondagsbezoeken begonnen en 't geleidelijk medenemen van wat er in 't oude nest nog voor bruikbaars in voorraad was. Tot er niets meer overbleef dan 't bakkerspaar zelf en wat portretten aan de muur. En zo zal het ook ons vergaan, want een gezin heeft zijn groei en zijn verval, als elke onderneming.'

Laarmans twijfelt er niet aan dat het hem en zijn vrouw hetzelfde zal vergaan: 'Op 't ogenblik loopt alles nog goed. Ik breng het geld in huis en mijn vrouw verdeelt het in de vorm van voedsel en wat er verder nodig is om in 't leven te blijven en er als mensen uit te zien. Zij zorgt voor reinheid van lichaam en ziel, kijkt vorsend ieders kleren en ieders geweten na, roept tot de orde als het niet anders kan en biedt ons haar tranen als laatste argument om elk van ons te doen volharden in 't vervullen van zijn plicht. Maar als ieder kind zijn levensgezel gevonden zal hebben en zelf een nest zal hebben gebouwd, als er dus niets meer te beheren zal zijn, dan loopt onze heerschappij vanzelf ten einde. En Adele is de eerste die over de rand van 't nest klautert en vast besloten de wijde wereld invliegt, de anderen kijken haar verlangend na en ik druk de hand van mijn vrouw vaster in de mijne.'

Zelf bij de vijfenveertigste herlezing schiet ik weer vol. *Tsjip* blijkt uiteindelijk echter een troostrijke roman met een lyrisch *happy end*, en dat is toch een literaire zeldzaamheid.

Na het huwelijk van Adele en Bennek, die onmiddellijk afreizen naar Polen, blijven vrouw en kinderen nog een paar dagen aan zee en gaat Laarmans alleen op huis aan. 'Mijn stap weergalmt door onze verlaten trapzaal en ik blijf even staan om te luisteren. Geen buren, geen radio. Niets dan mijn eigen hart en onze staande klok die tegen elkander optikken.'

Even later gaat de bel en staan Bennek en Adele plotseling weer voor zijn neus. Adele heeft op weg naar Polen besloten dat de kerkelijke inzegening toch in België hoort plaats te vinden en het bruidspaar heeft vervolgens rechtsomkeert gemaakt. Voor Laarmans voelt het 'alsof zij begraven was en nu weer opstaat om in de weg te lopen en herrie te schoppen.' Hij dacht altijd 'dood is dood en weg is weg' maar begint nu toch te twijfelen.

Laarmans gaat de volgende dag bij - jawel - de bakker vragen waar mijnheer pastoor woont, en pastoor vertelt hem dat Adele, om in de katholieke kerk te kunnen trouwen, allereerst gedoopt zal moeten worden. Enige kennis van de christelijke lering acht pastoor toch noodzakelijk, en Laarmans geeft zijn dochter een spoedcursus Grote Waarheden. Laarmans heeft zelf niet eens in de gaten hoezeer zijn lessen z'n eigen geschiedenis weerspiegelen. Zo legt hij bijvoorbeeld de erfzonde aan haar uit: 'Als ik nu eens een moordenaar was, dan zou jij mijn zonde erven, want je leven lang zou je met vingers gewezen worden als had je de helft van die moord gepleegd, is 't waar of niet?' Laarmans heeft geen moord gepleegd, maar hij heeft wel zijn ouders laten

stikken en hij wijst zijn eigen kinderen met de vingers na: jullie gaan ons hetzelfde flikken. De volgende grote waarheid die hij voor Adele uit de doeken doet, is de Menswording van Christus: ‘Welnu, Adam en Eva's gruwelijke bruidschat kleefde alle mensen aan en niemand minder dan God zelf zat hen op de hielen en wees hen met de vinger. Tot God inzag dat dat voor ons geen leven meer was en ons Zijn Zoon gezonden heeft om ons vrij te kopen door Zijn Lijden.’ Spoedig zal niet God, maar zijn eigen dochter Laarmans ‘dat mormel van een kleinzoon’ zenden die hij letterlijk als ‘Mijn Verlosser’ verwelkomt.

Na het in allerhaast in elkaar gestoken kerkelijk huwelijk, waarbij alleen Laarmans zelf, zijn broer, de koster, de pastoor en het bruidspaar aanwezig zijn, vertrekken Adele en Bennek nog dezelfde avond naar Polen. En Laarmans denkt: ‘Is het omdat de gestalte van mijn vrouw ontbreekt, met dat rampzalig gezicht en die toonloze stem, of omdat Adeles verrijzenis mijn geloof in een eeuwige smart heeft geknakt? Of kan een vlaag van leed slechts éénmaal in al haar volheid gesmaakt worden? In ieder geval is dit nieuwe afscheid minder hard dan gisteren, in de wind bij de tram.’ Dat woord ‘verrijzenis’ staat daar uiteraard niet zomaar.

Met nieuwjaar komt er een brief uit Polen, waarin Adele schrijft dat ze tegen Pasen een kind verwacht. Natuurlijk, tegen Pasen, zoals ook dat huwelijk met Pasen gesloten werd. En natuurlijk is het gezin Laarmans weer aan zee, de bron van alle leven, wanneer Adele uiteindelijk met dat kind komt aanzetten. Het slot van de roman neemt een unieke plaats in binnen Elsschot's oeuvre. Nergens is de schrijver zó lyrisch, nergens is de vlucht zó hoog en blijft de val zó nadrukkelijk uit.

Terwijl Laarmans in de tuin tussen de bonen staat te wachten op de komst van zijn kleinzoon - ‘kwam er aan die heerlijke verwachting maar nooit een einde’ - doemen plotseling de geesten van zijn overleden ouders weer op. ‘Opeens staan mijn ouders aan mijn zijde en kijken mij aan. Ik neem mijn pijp uit de mond maar durf hen niet begroeten, want ik heb indertijd mijn aandeel gehad in 't breken van hun harten. Zij spreken mij toe. Samen hebben zij nog slechts één stem: “Zie je wel, jongen, dat er nog goede dagen komen? Laat ze allen trouwen. Laat ze alles medenemen. Als zij maar kinderen verwekken die je verkleumd hart zullen opwarmen.”’

Dan wordt kleine Jan de tuin in gedragen. ‘Ik voel het bloed naar mijn hart stromen. Vader en moeder zijn verzwonden. Halleluja! Mijn Verlosser is gekomen. Hij zal mij met mijzelf verzoenen en mij genezen van al mijn kwalen. Door hem zal ik wedervinden waar ik radeloos naar zoek in het zand.’

Dat ‘Mijn Verlosser’ klinkt toch opeens heel anders dan ‘dat mormel’ of ‘dat kind’.

De ongelovige Laarmans loopt plotseling over van de bijbelse retoriek: ‘Al

snak ik naar hem, toch blijf ik tussen mijn bonen staan, want ik versmaad mijn aandeel in die collectieve vreugd. Ik zal met hem een Verbond sluiten en daar is niemand bij nodig. Mozes óók was op de berg met Hem alleen.'

Teruglezend herken je in de woorden die de geestesverschijningen van zijn ouders tot Laarmans spraken een variant op Gods Belofte aan Abraham. De bijbelse geschiedenis krijgt in *Tsjip* een zeer alledaagse pendant: Laarmans heeft het oude Verbond met zijn ouders weliswaar geschonden, hij heeft hen verlaten en vergeten, maar de belofte gaat niettemin in vervulling met de geboorte van de kleinzoon-Messias Jan, door grootvader tot Tsjip herdoopt. En zoals God het Verbond met Mozes in de Sinaï vernieuwde, zo vernieuwt Laarmans met zijn kleinzoon nu het oude Verbond met zijn ouders in de achtertuin. Hij hoeft niet meer radeloos te zoeken in het zand, maar kan zich opmaken voor de reis naar het Beloofde Land. De roman eindigt met Laarmans' hemelhoogjuichende profetie: 'Samen zullen wij door dik en dun gaan, ik voorop. En ieder krijgt zijn werk. Terwijl ik de doornen kap kan hij de bloemen plukken. Langs de baan zal ik hem onderrichten; dat hij veel doen moet van wat ik heb nagelaten en veel nalaten van wat ik heb gedaan; dat hij de gevulde hand moet afstoten; dat hij niet mag bukken voor 't geweld, juichen noch rouwen op bevel van de machthebbers. Dat hij moet opstappen met de verdrukte scharen om vorsten en groten tot brij te vertrappen. Ik zal met hem het lied der bevrijding aanheffen en zo bereiken wij samen het land waar die gouden vogel jubelt, véél hoger dan de leeuwerik. Zijn blik zal de boze bedaren; voor rotswanden zal hij de bazuin steken. Geen drek, geen tranen die ons stuiten, want ik zal waden en hij zit op mijn schouder.'

Toe maar, St. Christophorus mag ook mee. Rest nog deze - jawel, woorden schieten weer eens tekort - prachtige slotalinea: 'En mocht ik ooit mijn lieve vrouw verliezen dan trek ik naar Polen met pak en zak. Ik zal daar, als het moet, de boodschappen doen en de schoenen poetsen en voor *Tsjip* als een hansworst op mijn hoofd gaan staan. Want ik ben bereid afstand te doen van alles in ruil voor de ademtocht van dat jonge leven, voor de geur van die ontluikende roos.'

De mens zelf

Ik zocht met de internetzoekmachine *Google* naar 'Elsschot' en 'stijl' en noteerde welke kwalificaties ik zoal tegenkwam: zakelijk, helder, eenvoudig, geen mooie woorden, geen gezochtheden, direct, eenvoudig, toegankelijk, onopgesmukt, eenvoudig, toegankelijk, makkelijk, eenvoudig ongekunsteld, vrij eenvoudig, niet te hoogdravend, laconiek, eenvoudig, cynisch en geconcentreerd, cynisch, eenvoudig, ongekunsteld, zonder mooidoenerij of

omslachtigheid, koel en zakelijk en nuchter, zonder veel franje, eenvoudig en beknopt, antidogmatisch, ongekunsteld, spontaan, nuchter, helder, decaperend en ... last but not least... eenvoudig. Allemaal waar of half waar, maar mij schieten toch geheel andere zaken te binnen: onovertroffen beeldend, ontroerend, humoristisch, vlijmscherp...

Het stijl-opstel bij *Kaas* begint Elsschot als volgt: 'Buffon heeft eens gezegd dat de stijl de mens zelf is. Bondiger en juister kan het niet.' Je zou kunnen concluderen dat Elsschot er dus verder het zwijgen toe had moeten doen en dat hij met het vervolg van zijn betoog zondigde tegen een van de 'wetten' die hij daarin zelf formuleerde: 'Wat niet nodig is dient geweerd en waar het met één personage kan is een menigte overbodig.' (Buffon had in *Discours sur le style* overigens ook heel wat meer woorden nodig om tot deze bondige formulering van het begrip 'stijl' te geraken. 3.185 om precies te zijn. Lang leve de telfunctie van de tekstverwerker.) Elsschot vreesde echter dat 'een gevoelsmens' weinig gebaat zou zijn met de ferme uitspraak 'de stijl is de mens zelf', en dus schreef hij voort, hoewel hij in de aansluitende zin betwijfelde of dat geschrijf eigenlijk wel ergens toe diende: 'Kan men echter wel met woorden enig inzicht geven in wat stijl eigenlijk is?' Kennelijk was hij tot de conclusie gekomen dat zulks wel mogelijk was, want anders had hij - neem ik toch aan - die hele verhandeling wel in de prullenbak gekieperd.

Ik geloof dat ik een gevoelsmens ben - een sentimentele dweil is wellicht juister uitgedrukt - maar toch kan ik met die uitspraak prima uit de voeten: de stijl is de mens zelf. Bondiger en juister kan het inderdaad niet. Wel minder bondig en minder juist, en dat is wat ik in deze uiteenzetting heb trachten te doen. Ik meen dat ik daarin ben geslaagd.

Mijn liefde voor de stijl van Elsschot is niets anders dan mijn liefde voor de mens die hij zich daarin toont. Ik houd van dat liefdevolle sarcasme dat ook en vooral op de eigen persoon is gericht, van zijn aandacht voor de kleine alledaagse drama's en het kleine alledaags geluk, van zijn nimmer aflatende drang om scherp en beeldend te formuleren, van die overgevoeligheid die zich maar moeilijk en soms in het geheel niet laat bedwingen...

Zijn stijl is Elsschot zelf. Ik houd van Elsschot zelf.

Marcel Maassen (1965) is schrijver. Hij debuteerde in 1994 met de lovend besproken roman Blauwe damp. *In 2001 verscheen* Mantelwater, *eveneens een roman*.

Wouter Godijn
Hermans' stijl

Wat is een mooie stijl, welke schrijver een groot stilist? En waarom is een vraag zo vaak mooier dan het antwoord dat erdoor wordt opgeroepen? Een vraag heeft iets sierlijks. Vergeleken bij een vraag maakt een antwoord vaak een logge, onbeholpen indruk. Het antwoord op een vraag lijkt op een grofmazig net dat niet door het water wordt getrokken, maar gezeuld: altijd ontsnappende vissen - en dat zijn juist de mooiste.

Men is het er zo langzamerhand wel over eens dat het nu volgende fragment ‘mooi’ is, met andere woorden, dat het in een ‘mooie’ stijl is geschreven.

> De passagier op leeftijd, voor een raam aan de noordzijde van die onver-biddelijk voortrijdende treinwagon gezeten, naast een lege plaats en met nog twee lege plaatsen tegenover zich, was niemand anders dan professor Timofej Pnin. Aangezien hij op een ideale manier kaal was, door de zon gebruind en glad geschoren, begon hij nogal indrukwekkend, met die grote, bruine schedel van hem, bril met schildpadmontuur (die een infantiele afwezigheid van wenkbrauwen maskeerde), aapachtige bovenlip, dikke nek en het torso van een krachtpatser, gehuld in een vrij krappe tweed jas, maar hij eindigde op ietwat teleurstellende wijze met een paar spillebenen (nu over elkaar geslagen en met flanel bekleed) en broos uitziende, bijna vrouwelijke voeten.

Dat het volgende fragment ook door alle gezaghebbende critici tot moes wordt geknuffeld, zou bij een onschuldige buitenstaander eerder bevreemding kunnen wekken.

> Ha ha, gatver, zeg ik bij mezelf, zeg ik zo. Daarom zijn de bananen krom en zo zit de vork in de steel. En Blazes speelt de fluit, 'n Concerttournee. De zoon van Doortrapte Dan, de duitendief van de Island Bridge, die twee keer dezelfde paarden aan de regering verkocht om tegen de Boeren te vechten. De ouwe Watwat. Ik kom voor de armenbelasting en de waterrekening, Mr Boylan. U wat? De waterleiding, Mr Boylan. U watwat? Die bink zal haar wel organiseren, reken maar. Onder ons gezegd en gezwegen, Watje.

Zouden alle critici die het nooit moe worden het bovenstaande proza hemelhoog te prijzen ook echt niets liever lezen dan *Ulysses?* Zouden ze echt vinden dat Joyce de grootste stilist van de vorige eeuw was? Of zouden ze

alleen maar *zeggen* dat ze dat vinden omdat ze bang zijn anders niet serieus genomen te worden? Of komt die vraag alleen bij mij op omdat ik veel te dom ben om van *Ulysses* te kunnen genieten? Zelfs als vele critici mij de komende tijd mondeling en schriftelijk zouden verzekeren dat ze helemaal wég zijn van *Ulysses* en dat ze het boek elk jaar kwijlend van genot herlezen, hoe kan ik dan weten dat ze niet alleen maar 'willen laten kijken dat ze weten hoe het leven van een criticus geleefd moet worden' - terwijl ze onbespied, tussen de muren van hun studeerkamer, *Ulysses* nog maar een doodenkele keer inzien en dan onmiddellijk denken: allemachtig wat een gelul.

Met de bovenstaande alinea hebben we al de wereld betreden van een andere schrijver, met een heel andere stijl. Hoe mooi is het volgende fragment?

> Wanneer de door mij beschreven karakters een overwegend trouweloze en onberekenbare indruk maken, het is niet omdat ik als moralist de vinger heb willen leggen op deze ondeugden, want ik ben geen moralist, maar omdat er volgens mij niets met zekerheid te bewijzen valt. Wanneer in het dagelijks leven iemand er niet voortdurend op bedacht is van anderen *alles* te kunnen ondervinden, wanneer men doet alsof men trouw is en vertrouwt, dan doet men dat alleen om te laten kijken dat men weet hoe het leven geleefd moet worden.

W.F. Hermans wordt algemeen beschouwd als een van de drie grootste Nederlandse schrijvers van de tweede helft van de twintigste eeuw, maar de schoonheid van zijn stijl is niet onomstreden. In een stukje in *de Volkskrant* over *De tranen der acacia's* schreef Herman Franke dat Hermans vooral uitblonk in weglaten. Omdat zijn formuleringen volgens Franke zo krakkemikkig waren, kwam dat goed uit. Als voorbeeld gaf hij onder meer de openingszin van *De tranen:* 'De boerenmeid (of -vrouw) had tenslotte niet geprotesteerd toen hij zijn hoofd op haar schouder liet rusten'. (Dezelfde zin wordt door Hans Keller in een aan Hermans gewijde beschouwing juist geprezen.) Claus zei eens dat Hermans *lelijk* schreef - letterlijk: 'zo lelijk'. Hans van Straaten beweert in zijn Hermans-biografie dat zelfs Gomperts stijl 'beter' was dan die van Hermans. Koos van Zomeren schreef een kritisch stuk over de stijl van *Een heilige van de horlogerie*. Robert Anker ten slotte, slaat Hermans als stilist ook niet hoog aan. 'Ik ben niet van mening', schrijft hij in *Vergeten licht*, 'dat Hermans, vergeleken met Kellendonk, of de twee auteurs met wie hij altijd in één adem wordt genoemd, een briljant stilist is'. Wel vindt hij Hermans stijl 'doeltreffend' en 'transparant'.

Iemand die over een kloof heen wil springen, zal eerst achteruit gaan, waardoor het lijkt of hij de kloof als onoverbrugbaar beschouwt. In werkelijkheid neemt hij een aanloop. Ik beschouw Hermans als een van de indrukwek-

kendste Stilisten van de Nederlands literatuur. De stelling dat vorm en inhoud een zijn is me te extreem (met een net *zonder* mazen kan men niet vissen), maar ik geloof wel dat er sprake is van zo'n innige, symbiotische verhouding, dat een matig stilist geen groot schrijver kan zijn. Wanneer ik in de volgende alinea's de indruk wek dat ik het eens ben met de auteurs die zich kritisch over Hermans hebben uitgelaten, komt dat doordat ik bezig ben met mijn aanloop.

Een soortgelijk dier

Hermans wees andere schrijvers genadeloos op hun fouten, waardoor onder de hele en halve intellectuelen die hem lazen en bewonderden de gedachte postvatte dat hij zelf dan wel een 'foutloze' schrijver zou zijn - en die indruk werd nog versterkt door de uitdagende romantitel *Ik heb altijd gelijk* en uitspraken als 'Als ik een fout maak heb ik daar een bedoeling mee' (ik kan de exacte formulering plotseling niet meer terugvinden en moet uit het hoofd parafraseren: het is dus mogelijk dat ik ook een fout maak) of 'Ik houd er rekening mee dat mijn eigen werk door een soort super-Hermans zou kunnen worden beoordeeld' (dat hij iets in die trant heeft gezegd, weet ik zeker). Maar de kracht van Hermans zit hem nu juist niet in foutloosheid, of smetteloosheid. Iedereen die in staat is Hermans proza te onderwerpen aan iets wat een beetje doet denken aan de hardvochtige analyse waaraan hij het proza van zijn collega's onderwierp vindt van alles. In *Nooit meer slapen* lezen we over een aanraking 'die het gevoel geeft of een speld tot de kop in het vel wordt gestoken'. Het is of je de stem van super-Hermans al hoort kakelen terwijl je leest: 'Waarom tot de kop? Voelt dat weer anders dan tot de helft? Hoe weet de schrijver dat? Zijn vel vol spelden gestoken om het uit te zoeken zeker?' Ander voorbeeld: 'Als ik in de verte kijken wil, moet ik het hoofd schichtig opheffen als een mol of een soortgelijk dier dat geschapen is om altijd naar de grond te kijken'. 'Heffen andere dieren hun kop nooit schichtig op? Je hoeft toch maar even naar een natuurfilm te kijken om letterlijk een diarree van dieren, zebra's, gnoes, antilopen, leeuwen, kortom, de hele mikmak, *schichtig* hun kop, die helemaal niet is gemaakt om altijd naar de grond te kijken, te zien opheffen. En wat bedoelt de schrijver in godsnaam met 'een soortgelijk dier'? Cavia? Marmot? Rat? Handig dat de schrijver het er even bij zegt, dat soortgelijke dier. Zou hij misschien een regenworm bedoelen? Een mol is trouwens zo goed als blind en kan helemaal niet schichtig in de verte kijken. Dan moet die mol eerst een bril op. En dat een mol in de grond leeft, wil niet zeggen dat hij er ook naar kijkt, want in het donker valt niets te kijken'.

In Hermans laatste roman, *Au pair*, komen zo veel kunstenaars voor, dat het

onwaarschijnlijk is dat Hermans met al deze kunstenaars niets over zijn eigen kunstenaarschap wilde zeggen. Was hij zich er net als de pianist Michel van bewust dat hij altijd fouten maakte? Wat te denken van de volgende passage? '"(...) hij vergist zich nooit. Trouwens, als hij zich zou vergissen, dan zou ik wel de laatste zijn om hem dit onder het oog te brengen". Nu lachte zij met haar mond open en het wit van haar snijtanden scheen als een noodlot in het zwart van haar mondholte te hangen'.

Een ongeteld aantal

De late Hermans - ik bedoel de Hermans vanaf *Onder professoren* - maakt nog meer fouten en het proza van deze Hermans is vaak verbazingwekkend houterig. Uit *Onder professoren:* '(...) omdat hij evengoed honderdduizend Watt had kunnen zeggen, of twee Watt, zonder dat ze daarvan zou hebben opgekeken, dacht hij wel'. *Dacht hij wel?*. 'Tegen de muur waar zij op uitkeek waren planken gemaakt'. *Planken gemaakt?* 'Alle daglicht in dit kamertje sproot voort uit een klein, doornat tuintje, waar niets in groeide'. *Niets?* Ooit een doornatte tuin waar niets in groeit gezien? 'Na de roffels begon een ongeteld aantal elektrische gitaren een melodie te spelen'. Een *ongeteld* aantal? En uit *Au pair*. 'Trouwens, dat Armand en Jacqueline haar misschien wel als hun toekomstige schoondochter beschouwden (nu al), dit idee leek toch in hoofdzaak uit haar eigen fantasie voortgekomen te zijn'.

Het is wonderlijk dat Hermans vanaf zijn verhuizing naar Parijs, toen hij zich helemaal aan het schrijven kon wijden, slechts sporadisch het niveau van zijn al verschenen werk wist te halen: *Hommes hoesten Een heilige van de horlogerie* komen in de buurt, uit de grotere romans alleen sommige alinea's, losse zinnen, soms een langere passage. Er is wel een zekere overeenkomst tussen geslaagde romans als *Nooit meer slapen* en *Ik heb altijd gelijk* en mislukte romans als *Onder professoren* en *Au pair*, maar ze lijken op elkaar zoals Osewoudt op Dorbeck lijkt: de een schijnt een krampachtige imitatie van de ander.

Voor Hermans biograaf lijkt het mij een mooie opgave om uit te zoeken wat er met Hermans gebeurde tussen *Dagboek van een engelbewaarder* en *Onder professoren*. Werkte de gedachte dat hij nu eindelijk ongestoord kon schrijven verlammend? Begon hij zichzelf dwars te zitten nu anderen het niet meer deden, omdat hij niet kon zonder iemand die hem dwars zat? En waarom grepen de redacteuren van De Bezige Bij niet in? Bang dat Hermans, die kritiek gewoonlijk opvatte als een persoonlijke aanval, zou overstappen naar een andere uitgeverij? Waarschijnlijk zullen ze dat ontkennen, maar durven ze te zeggen wat ze denken?

Ook een mooi universum kan slecht zijn

Tot *Onder professoren* was Hermans in mijn ogen een groot stilist. En toch verwacht ik dat ik ook duidelijk kan maken waarom sommigen zijn stijl lelijk vinden, als ik probeer uit te leggen waarom ik zijn stijl mooi vind. Ik schreef dat de stijl van zijn laatste romans verbazingwekkend houterig is, maar enigszins houterig was zijn stijl altijd al. Meestal korte, stramme, knoestige zinnen volgen elkaar op als... als klappen. Herhaaldelijk vergelijkt Hermans zijn schrijven met hameren of slaan. In *Het sadistische universum* over schrijven: 'Hun in het hoofd te hameren dat zij geen recht hebben hem te veroordelen'. In *Een wonderkind of een total loss*: 'Ik wilde slagen, slagen, slaan en slagen (...) Ik sloeg erop los'. Even verder op: 'Alle succesvolle auteurs hebben hun publiek gevleid; niet hun slechte humeur op hun lezers losgelaten zoals ik'.

Dat geldt niet alleen voor *wat* de auteur schrijft, maar ook voor *hoe* hij schrijft. Hermans stijl lijkt het bestaan van schoonheid te ontkennen. Hoe? Door doelbewust af te zien van lyrische, weelderige, *vleiende* zinnen. Wat dat zijn? Ik pluk er een paar uit het begin van Robert Ankers *Vrouwenzand*, omdat hij toch al een rol had gekregen.

> Ik schrijf dat ik in Pietro's hof zit, onder de wiekende ventilator, naast de palm in zijn pot, te midden van het oorverdovende lawaai van schreeuwende obers, schrapende stoelen en ratelende espressomachines, tegenover een muur waarop zich tientallen vogels hebben vastgevlogen in de verf van een matig colorist.

En een eindje verder:

> 'Ik groeide op in de luwte na de oorlog, waarin de geschiedenis uitblies van de verschrikkingen die ze had aangericht maar intussen de stormen van verkeer en migratie zaaide die het landschap van onze jeugd, de zonbestoven akkers en windbestreelde velden, de sluimerende dorpen en de verdroomde steden (...) onherkenbaar zouden veranderen'.

Het gaat mij er niet om aan te tonen dat zulke zinnen niet mooi zijn, want dat zijn ze, vind ik, wel (al maken ze, losgepeld uit hun context en in de nabijheid van Hermans onmiddellijk een enigszins potsierlijke indruk), maar om erop te wijzen dat Hermans ze niet schrijft - en op het effect dat hij daarmee bereikt. Hermans, die in alles wat hij geschreven heeft pretendeert een verborgen waarheid aan het licht te brengen, schrijft in een bijpassende stijl, die de taal lijkt uit kleden om te laten zien (te laten kijken, zou

Hermans schrijven) wat ze onder haar rok verbergt.

Het is opvallend dat Hermans en zijn personages in hun tirades over de sadistische structuur van het universum geen aandacht besteden aan het soms toch nogal opdringerige bestaan van de schoonheid. Dat doen ze niet omdat Hermans heel goed weet dat hun argumentatie erdoor zou worden verzwakt: ook een mooi universum kan slecht zijn, verschrikkelijk slecht zelfs, maar toch niet zo slecht als een lelijk universum. In zijn stijl kan Hermans echter niet hetzelfde doen: als hij de schoonheid ook daaruit zou weglaten, zou zijn stijl oninteressant worden, met andere woorden: alleen nog maar lelijk. Je zou kunnen zeggen dat zijn stijl hem verraadt. Met zijn barse, compacte zinnen, waaruit alle franje lijkt - nogmaals: *lijkt* - te zijn weggesneden, suggereert hij, geheel in overeenstemming met de inhoud van zijn werk, dat hij de zaken niet mooier voorstelt dan ze zijn - en vervolgens smokkelt hij de schoonheid de taal weer binnen.

De schoonheid van zijn stijl doet denken aan de schoonheid van een spaarzaam begroeid, onherbergzaam landschap, bijvoorbeeld het Noorse dat zo'n prominente rol speelt in *Nooit meer slapen*. Hij bereikt dit effect onder meer door een heel geraffineerd en verrassend poëtisch gebruik van ritme. Een zin als het al geciteerde ‘Wanneer in het dagelijks leven iemand er niet voortdurend op bedacht is van anderen *alles* te kunnen ondervinden, wanneer men doet alsof men trouw is en vertrouwt, dan doet men dat alleen om te laten kijken dat men weet hoe het leven geleefd moet worden’ zit tjokvol alliteraties, rijm, assonanties en nog zo het een en ander. Iedereen die in deze taal, die hooghartig elke vorm van opschik lijkt af te wijzen, op zoek gaat naar ritmische effecten zal de ene vondst na de andere doen.

Een tweede kunstgreep waarmee Hermans zijn Noorse taallandschap laat ontstaan is zijn metaforengebruik. Weinig schrijvers verwerken zo veel eigenzinnige, soms uiterst bizarre metaforen in hun proza. Een kleine bloemlezing: ‘haar oren, die uit haar haren te voorschijn kwamen als in het gras gevallen scherven van een gebroken schaal’ (*Au pair*); ‘hij zag haar tien rode nagels als geraniumblaadjes op zijn gezicht liggen’ (*De donkere kamer van Damocles*); ‘in de coupé hing zwaar de geur van naar geschroeide paardehoeven ruikende tabak’ (*De tranen der acacia's*). De lezer die nu naar meer is gaan verlangen, zal zonder veel inspanning een veel langere reeks kunnen samenstellen.

Analoog aan de veel geciteerde passage over de waarheid aan het slot van *Het grote medelijden* lijkt Hermans stijl over de schoonheid het volgende te vertellen: ‘Inderdaad, ik weet ook niet wat schoonheid is en als ik het wist, dan zou de schoonheid mogelijk nog niets waard zijn. *Maar toch eis ik van u dat u erkent dat ik meer van de schoonheid weet dan u*.’

Verborgen moraal

Ik denk dat de relatie tussen stijl en inhoud in Hermans geval nog verder gaat, dat er een nog hechtere verstrengeling optreedt tussen de inhoud van zijn werk, of liever, al is het een nogal cryptische formulering, de structuur van de inhoud, en de paradoxale schoonheid van zijn stijl. Ik denk dat stijl en inhoud elkaar weerspiegelen. Vaak wordt Hermans wereldbeeld beschreven als uiterst consequent, strikt logisch, opgetrokken uit graniet, enzovoort enzovoort. Waarschijnlijk is het de mensheid niet zo heel erg opgevallen, maar zelf heb ik het ook eens zo gedaan. Tegenwoordig denk ik dat ik me heb vergist. Wie Hermans universum nauwkeuriger onderzoekt stuit, net als in zijn stijl, op paradoxen. Indien er 'niets met zekerheid te berekenen valt' en 'het enige werkelijke woord chaos is', hoe kan Hermans dan zo zeker weten dat het universum sadistisch is, dat 'de aardkorst niets is dan de vuile opperhuid van een ondier dat in leven blijft door op den duur alles te verzwelgen'.

Als *niets* zeker is, geldt dat ook voor het sadistische karakter van het universum, de drijvende kracht in het universum kan dan net zo goed liefde zijn, het is mogelijk dat wij ons zonder het te beseffen in het paradijs bevinden. En hoe kan iemand die overtuigd is van de onmogelijkheid iets met zekerheid te weten zo hartstochtelijk en vaak ook zo langdurig mensen blijven aanvallen op grond van bedrog of egoïsme, kortom, op grond van *immoreel* gedrag? Waarom is dat zo belangrijk in een zo onzeker universum? Wie zegt dat de bedrieger in werkelijkheid geen weldoener is? Men zal er nooit zeker van kunnen zijn.

Op vele, vele plaatsen in zijn oeuvre heeft Hermans beweerd dat hij geen moralist was - op zo veel plaatsen dat het verdacht wordt. Wie spreekt hij eigenlijk tegen? En is het niet zo dat iemand die denkt te weten wat het kwaad is en die er ook van overtuigd lijkt dat het kwaad zou moeten worden uitgeroeid - al is dit praktisch onmogelijk - dat zo iemand ook een idee moet hebben van het tegenovergestelde van het kwaad? Iemand die meent dat het mogelijk is om vast te stellen dat het universum sadistisch is, moet toch op z'n minst in staat zijn zich een voorstelling te maken van een universum dat *niet* sadistisch is? Kan iemand weten wat zwart is - en dat zwart de allesoverheersende kleur in het universum is - en er tegelijk geen benul van hebben wat wit is? Nee, maar hij kan proberen te verbergen wat hij denkt te weten.

Hermans besefte hoe beperkend en beperkt elke moraal wordt als hij wordt uitgesproken en vastgelegd. Daarom creëerde hij een soort onzichtbare moraal: nooit ondubbelzinnig verwoord, telkens ontkend en geïroniseerd, en toch overal in zijn werk aanwezig. Hij heeft een manier bedacht om een

vraag te beantwoorden en tegelijk onbeantwoord te laten. Niet voor niets citeert Hermans uitvoerig Wittgensteins bespiegelingen over ethiek in *Leven van Wittgenstein:* 'Het ethische wordt namelijk door mijn boek als het ware van binnenuit begrensd, en ik ben ervan overtuigd dat het streng genomen alleen zo te begrenzen is. (...) Alles waar heden ten dage mensen over bazelen, heb ik (...) vastgelegd door erover te zwijgen'.

Hermans onthult zijn eigen opvattingen over ethiek nog verder als hij, in hetzelfde essay, schrijft over de tegenstelling tussen Russell en Wittgenstein: 'Russell verdiende veel geld met schrijven en bekent *zonder de geringste schaamte* (cursivering WG) dikwijls alleen ter wille van het geld te hebben geschreven. Daarmee toonde hij een ethiek, zoals Wittgenstein van zijn kant een andere ethiek toonde door het geld dat hij van zijn vader erfde weg te geven'. Precies zoals de schoonheid, hoewel haar bestaan een oeuvre lang wordt gebagatelliseerd, toch oprijst uit Hermans stijl, rijst zijn moraal op uit de inhoud van zijn werk - als een Dorbeckachtig personage dat zich niet laat fotograferen. Maar het lijkt me onwaarschijnlijk dat het ideaal van Alfred uit *Nooit meer slapen* erg ver af staat van de wensdromen van zijn geestelijke vader (die een roman lang op zijn rug zit): 'Toch moet het iets geweldigs zijn, bij jezelf kunnen zeggen: ik heb succes en ik heb het niet gestolen, ik heb niemand voor de gek hoeven houden (...). Niet alleen eerlijk zijn, maar ook de enige'. De laatste zin schrappen en je houdt een zeer rechtschapen gedachtegang over. En dank zij die laatste zin blijft Hermans moraal onzichtbaar.

Wouter Godijn (1955) is dichter, schrijver en columnist. Zijn meest recente bundel, Langzame nederlaag (2002), *werd met twee andere bundels door Gerrit Komrij en Neeltje Maria Min verkozen tot beste keus van de Poezieclub*

Peter Smink
Fiets en stijl

Vijftien jaar heeft het geduurd voordat ik eraan toe was een echte koersfiets in bezit te krijgen. Dat is lang, maar voor iemand die is aangeraakt door de Fobie van Arne Jordal valt het te billijken. Daar genoemde fobie in geen der psychologische handboeken beschreven staat, is een korte uitleg op zijn plaats.

Arne Jordal is een Noorse geoloog die figureert in W.F. Hermans' *Nooit meer slapen*. De hoofdpersoon, Alfred Issendorf, heeft hem in Amsterdam ontmoet. De jonge mannen delen een wetenschappelijke belangstelling voor Finnmarken, een streek in het hoge noorden van Scandinavië. Alfred wil zijn promotie-onderzoek wijden aan de bevestiging van een theorie van zijn hoogleraar over het ontstaan van gaten in de bodem aldaar.

Arne Jordal heeft angst voor noviteiten, dat blijkt tijdens de expeditie die Alfred met hem naar het onherbergzame poolgebied onderneemt. Gereedschap dat nieuw is aangeschaft bijvoorbeeld zal men hem niet zien hanteren. Liever behelpt hij zich met afdankertjes of ondeugdelijk materiaal. Wanneer Alfred hem vraagt waarom hij bij het maken van een foto ‘perhaps’ mompelt, blijkt dat de lens van zijn toestel los in de vatting zit. Arne Jordal voelt zich ongelukkig met alles wat nieuw is, alles wat geld gekost heeft.

> Ik geloof [...] dat als ik mezelf meer ontzeg dan anderen zichzelf ontzeggen, dat mij dan eenmaal iets geweldigs te beurt zal vallen.

Ik koester grote compassie voor een figuur als Arne Jordal; hij kiest niet voor de makkelijkste weg. Ik deel zijn angst. Iets verwerven door er geld voor neer te tellen is geen kunst, maar nog kwalijker dan het wezenloze kopen van een product, is dat je het vervolgens moet *aanwenden*. De mist in gaan met een nieuwe uitrusting maakt de afgang nog pijnlijker.

Wat mij in *Nooit meer slapen* - meer nog dan in Hermans' andere romans - aanspreekt is de uitgebeende stijl. De eerste zin is een fameus staaltje: de lidwoorden, de botheid van de mededeling; de toon van het verhaal is meteen gezet, maar ook elders in het boek zijn voorbeelden van een dergelijke uiterste doeltreffendheid aan te wijzen. Het lijkt erop dat deze stijl door de inhoud wordt gedicteerd. Ontbering roep je nu eenmaal niet op door wollig taalgebruik.

In *Nooit meer slapen* heeft Hermans zijn onderwerp dus benaderd door middel van een kale stijl: hoe dwingender het woordgebruik des te helser Alfreds

lijdensweg zich laat aanzien. Een andere schrijver die deze techniek (de boodschap optrekken uit taal) tot in de finesses beheerst is Tim Krabbé. Waar Hermans het stijlmiddel toepast om het thema van een van zijn boeken vorm te geven, streeft Krabbé boek voor boek de zuivere adequatie na. In de vroegste titels zonder het beoogde effect, maar later, zodra hij de wielersport een plaats in zijn werk heeft gegeven, met toenemende precisie. In *De grot* en *Kathy's dochter*, zijn meest recent verschenen boeken, zelfs neigend tot perfectie.

Niet zonder trots kan ik melden dat ik met Tim Krabbé een keer de Ronde Hoep heb gefietst. Het zal in 1983 zijn geweest. Ik studeerde in die tijd Nederlands en het schotschrift *De Nieuwe Revisor* van Jeroen Brouwers dreunde nog na in de vaderlandse letteren. Brouwers:

> Boekie van Tim Krabbé over fietsen. Gedichies van Jan Kal over fietsen. Verhaaltjes van Guus Luijters over fietsen. Stukies van Nico Scheepmaker over fietsen. Romannetje van Ben Borgart over fietsen.

Hier werd de ‘jongetjesliteratuur’ uit de jaren zeventig aan de schandpaal genageld. Het klimaat van coterietjes, zelfbevlekking en oppervlakkigheid bekritiseerd. Dat had mijn sympathie. Ik las de *HP* regelmatig, *Het Parool* soms; maar vooral doordat ik ten tijde van de rel geabonneerd was op *Propria Cures* herkende ik de benauwenis waartegen Brouwers van leer trok (de sfeer van de zeventiger jaren is mij sowieso een gruwel; vanuit historisch oogpunt alleen van nut om in de negentiger jaren dienst te doen als retrostijl). Hoog tijd dus voor een tegenstem. Dit pamflet. Deze in briljante stijl voortdenderende scheldkanonnade. Ik deelde Brouwers' smaak.

Boekies over wielrennen las ik niet. De Ronde Hoep is het ideale trainingsritje voor de fietsende Amsterdammer. Een ontspannen half uurtje inrijden naar Ouderkerk uitmondend in een zeventien kilometer lange tijdrit langs de Waver en een halfuurtje uitrijden tot slot. Thuis even afdouchen en je bent herboren. Het middenstuk, daar is alles op gericht: een bochtig rondje dat het zuur in de maag doet opbreken. Langs welke kant je de omloop ook neemt, het deel met wind tegen blijft altijd even lang en even slopend want waaien doet het er gedurig. In je eentje binnen het half uur blijven, geldt als een acceptabele prestatie. De maatstaf: een gemiddelde snelheid van vijfendertig kilometer in het uur kunnen onderhouden. Veel facetten uit de Hollandse wielrenschool komen er aan bod. Ik heb op dit traject bijvoorbeeld in een waaier leren rijden; iets wat op de openbare weg het uiterste vergt van je tegenwoordigheid van geest.

Een voorgenomen fietsvakantie naar de Alpen motiveerde ons om veel te trainen. Tochten langs het IJsselmeer naar Hoorn en terug door de polder of anders naar IJmuiden en door de Kennemerduinen naar het Kopje van Bloemendaal. En minstens eens per week de Hoep om de conditie te testen (lees: een recordpoging te doen). Even voorbij het Kalfje kwamen we een andere fietser achterop en dus verhoogde Herman die voorop reed, het tempo. Hij was juist begonnen deze renner met demotiverende snelheid in te halen of de twee herkenden elkaar. Er kwam een gesprek op gang. In beslag genomen door de niet geplande tempoversnelling, liet ik me afzakken naar het laatste wiel. Ik was meegegaan zonder dat ik de kans had gekregen te schakelen. Dat ik op zo'n licht verzet toch had kunnen volgen, bracht me tot het voornemen om de Hoep deze keer verstandig in te delen. Wie weet had ik dan aan het eind genoeg over voor een verrassingsdemarrage.

We reden Ouderkerk al binnen. De winkelstraat door en het plein over. Bij de Joodse begraafplaats haalden we de toeclips aan. Het ophaalbruggetje. Kettingen rinkelden over tandwielen, een zenuwachtige gebliep van stopwatches. Voor de kerk sloeg de nieuwe man linksaf. Wind mee. We begonnen vaart te maken. Ik bleef mijn lichte verzet trouw; vastbesloten al het sterven in de laatste kilometer te proppen.

In een lint ijlden we door de polder. Ik bezette de positie vóór de nieuwe man en telkens wanneer hij kop overnam trof mij zijn verschijning. De fiets alleen al, die piepte en kraakte, vervolgens de kerel erop; zijn trapas geselend met onbehouwen pedaalslag. Hij straalde een verfrissende woestheid uit; een combinatie van anarchie en stamina die ik mezelf normaalgesproken ook toedichtte. De drang mijn verrassingsaanval met deze man te delen nam definitieve vormen aan.

We maakten kilometers door de duinen. Herman kwam naast me rijden. '*Weet je nog die fietser van laatst? Dat was Tim Krabbé*. Hij keek me triomfantelijk aan. Als acteur bij een hoofdstedelijk gezelschap kon hij bogen op een kennissenkring van beroemdheden. We passeerden het erekerkhof voor gefusilleerde verzetsstrijders. Volgens plan zou er in Bloemendaal een wedstrijdje volgen. Tien maal rond over het Kopje. Onweerstaanbaar verplaatsten mijn gedachten zich naar de Hoep, naar dat memorabele trainingsritje. De wind stond inmiddels pal tegen. Alles ging volgens plan. Ik had mijn werk op kop gedaan en hield de pedalen even stil. Zo gauw de nieuwe man zich na zijn overname, op zijn beurt liet afzakken naar mijn wiel, zou ik hem een teken geven en demarreren. Getweeën zouden we de anderen het gevoel geven stil te staan. Ik schakelde naar mijn vertrouwde versnelling, en toen ik wilde aanzetten om bij het laatste wiel aan te sluiten schoot het erin. Hevige kramp.

Het was er eindelijk van gekomen. Drie jaar na dato ontsnapte ik aan de knoet van de Nieuwe Revisor. Tijdens het genoemde trainingsrondje met Krabbé had ik smadelijk moeten lossen maar hier en nu, op de N 200, de Zeeweg van Zandvoort naar Haarlem ter hoogte van het sterrenrestaurant De Bokkedoorns, vond ik wel aansluiting bij hem: van tafel geveegd boekie over wielrennen werd van de grote hoop gevist. Tadááám. Herman beloofde me zijn exemplaar van *De Rentier* te zullen lenen.

Later heb ik natuurlijk zitten rekenen. Krabbé stopte in 1980 met het rijden van wedstrijden. Acht zeges op acht seizoenen van vijfhonderd negenentachtig koersjes in binnen - en buitenland. Voor hij overschakelde naar de wielersport hield hij zich bezig met schaken. *De Renner* verscheen in 1978. Zoals later zal blijken is dat binnen het Oeuvre Krabbé een cruciaal jaar. Waar werkte hij aan in 1983? Wielercolumns, naar het zich laat aanzien. Ik consulteerde de bundel *43 Wielerverhalen* en stuitte op de column ‘Serendipiteit’ uit augustus 1983.

> Serendipiteit, zoals het verschijnsel heet dat soms uitvindingen per ongeluk worden gedaan.

Een hilarisch stuk over foefjes door de wielrenner toegepast op zijn fiets teneinde de sportieve prestatie te verhogen

> Tien jaar geleden was uitboren de mode. Veel fietsen leken toen in de strijd om de gewichtsbesparing door de pokken aangetast. Dat de moraal van de eigenaars niet wegzonk, alleen al bij het idee dat ze zulke middelen nodig zouden hebben!

Even verderop trof ik een, in dit kader althans, allesverhelderende passage.

> Als er in mijn fiets iets piepte of kraakte, en ik voelde me in vorm, dan ging ik daar liefst de wedstrijd mee in, om de tegenstander het gevoel te geven dat ik die kleine handicap er best bij kon hebben.

Hoe zoiets als serendipiteit nieuw licht werpt op de Fobie van Arne Jordal. Het hoeft geen afwijking te zijn, noch een kwaal die je benadeelt. Krabbé ressorteert het juist onder de Mysterieuze krachten in de sport en acht het een voorwaarde voor succes. De tegenstander *overbluffen* met inferieur materiaal.

Precies op dat punt (namelijk: hoe het publiek aan je te binden) bijten sport

en literatuur elkaar. Waar in de sport afbluffen een wezenlijk onderdeel van de overwinning (en dus het schouwspel) uitmaakt, dient de schrijver een lezer voor precies dat deel in het ongewisse te laten. De sporter wendt weerbaarheid voor, de schrijver vent tekortkomingen uit. Op het punt van stijl lopen de sporen in elkaar over. Schrijver en sporter leveren staaltjes geveinsde terloopsheid die het verzet helpen breken. Ze worden niet moe sluipaanvallen te lanceren om de toeschouwer mee te slepen, dwars door alles (fysieke wetten, logica) heen.

Zoals ik hiervoor al zei: in het oeuvre Krabbé is 1978 een cruciaal jaar. De twee boeken die hij dan publiceert (*De stad in het midden* en *De Renner*) staan beide naar eigen aard op zichzelf. De vroegere boeken getuigen van de zoektocht, de latere van de ontwikkeling naar perfectie. De dubbelslag uit 1978 is zwaar bevochten. Voor het eerst vormen lichaam en geest een koppel.

In leven en werk is de mens Krabbé een fanaticus. Voor het leren beheersen van zijn onderwerp moet alles wijken. Een idee of een ervaring omsmeden tot een autonoom verhaal, daar is het hem om te doen. Perfectie is de resultante van doorzettingsvermogen en een analytische geest. Zitvlees kweekte Krabbé al fietsend. De preoccupatie met het componeren van schaakproblemen scherpte zijn verhalend vermogen. De renner achter zijn bureau rust niet voordat het verhaal zich als een glimmende glijbaan voor de lezer open stelt.

De zich per boek perfectionerende stijl toont zich in bepaalde, naar het perfectioneren zelf verwijzende zinnen. Het zijn sleutelzinnen, beoogd om, op termijn, déjà vu's bij lezers te veroorzaken en die ik ‘Krabbelesken’ zou willen dopen. Hier volgen er een paar:

> Waarom wilt u doorlezen? *Waarom* wilt u weten hoe het afloopt? Bent u geïnteresseerd in de gedachtekronkels van mij, de schrijver, of wilt u weten hoe het kwam dat Kitty vermoord werd en hoe het uiteindelijk afliep met Anton, haar minnaar?
> (*De werkelijke moord op Kitty Duisenberg*, 1967).

> Flanagan voelde zich prettig bij de gedachte dat er op de gehele wereld misschien niemand was, die voor de komende dagen een zo nauwomschreven plan had als hij.
> (*Flanagan, of Het einde van een beest*, 1970).

> ‘Over twintig jaar’, zei ik, ‘komt een televisieploeg mij opzoeken. De interviewer vraagt: Flanny McBran, je hebt vele interessante rollen gespeeld, maar waar we nu natuurlijk over willen praten is Red Desert

> Penitentiary, die beroemd is geworden omdat Myrna Greenbaum er in debuteerde. Dan vertel ik ze over dit gesprek, Myrna. En dan draaien ze die rivierscène nog eens'.
> (*Red Desert Penitentiary*, 1975).
> Na enig nadenken besloot ik te beginnen met de roman die ik al zolang van plan was. Het laatste hoofdstuk had ik letterlijk in mijn hoofd, het bestond dan ook maar uit één zin: 'Maar de volgende dag veranderde hij alweer van gedachten en pleegde hij zelfmoord.'
> (*De stad in het midden*, 1978).

> Urenlang liep hij rond door de stad, af en toe vrezend dat hij midden op een drukke boulevard uit zou breken in een niet te stoppen lach: ze zagen hem en ze wisten niet wat ze zagen: de oplossing van een raadsel dat nog moest ontstaan.
> (Uit: *Het gouden ei*, 1984).

> Zelf verdwenen ze van het scherm, uit de kranten die Moniek meebracht: ze waren verdwenen binnen hun verdwijning.
> (Uit: *Vertraging*, 1994).

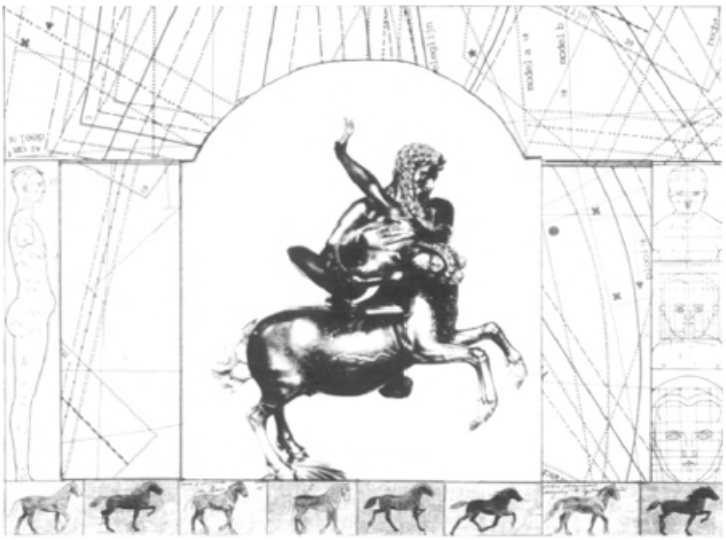
Tot slot: citeren uit *De grot* (1997) is overbodig. Elke zin staat voor de roman zelf. Ik bepaal me tot een verzuchting van een recensent (doelend op het ontbreken van ook maar de minste referentie aan Plato):

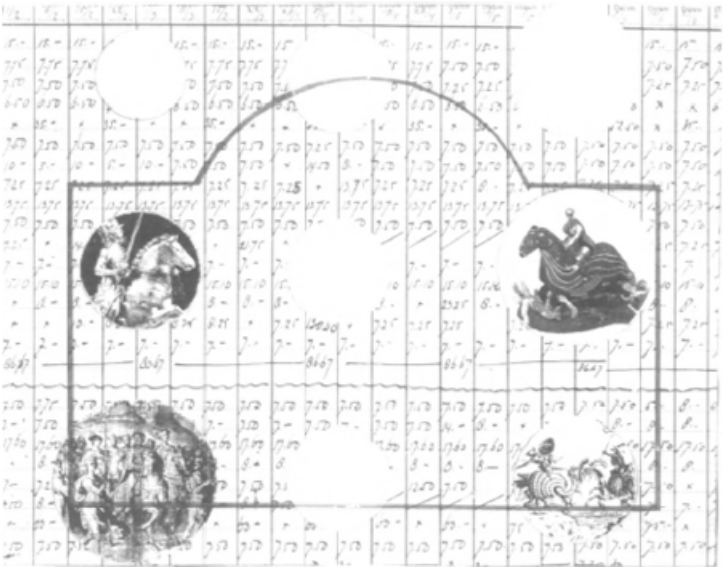
> Er zit niks méér achter *De grot* dan er staat, begrijpen wij, en voelen ons met onze tics enigszins in ons hemd staan. Want er zit genoeg in.

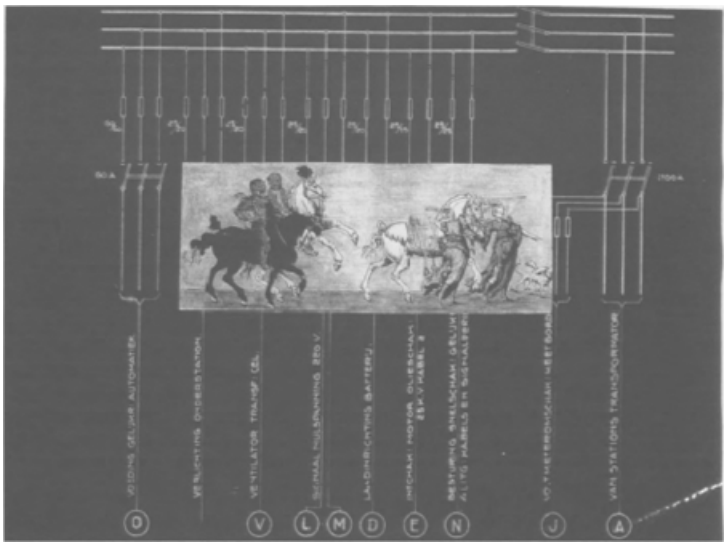
Helemaal tot slot. U had het natuurlijk al opgemerkt: ik heb geen citaat uit *De Renner* opgenomen. Correct. *De Renner* is als sportboek in 1978 al het equivalent van *De grot*. Een boek dat zowel overbluft als het raadsel vergroot. Het kent zijn weerga niet.

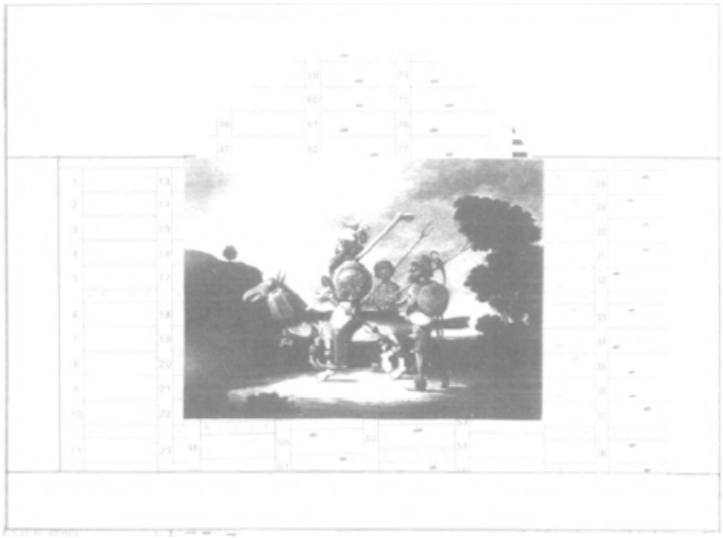
Peter Smink (1954) is schrijver, 'Fiets & stijl' is een hoofdstuk uit zijn nog te verschijnen derde boek De cultus van het lijden

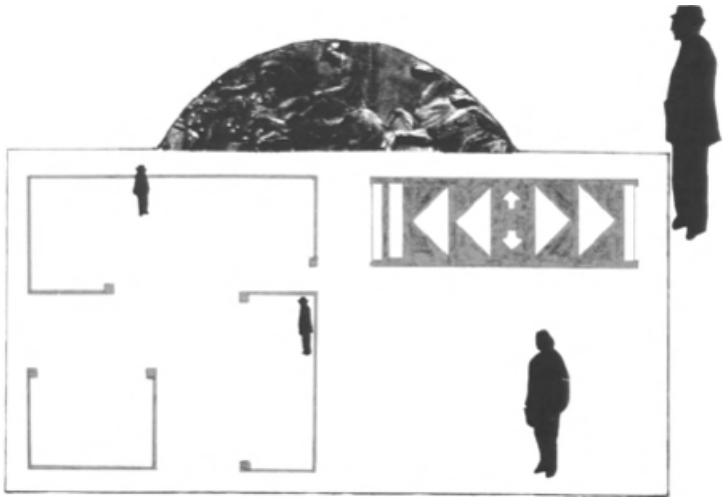
Willem Broens
Ruiterroute; stijloefeningen. Naar William Hogarth's 'Analyses of Beauty I'

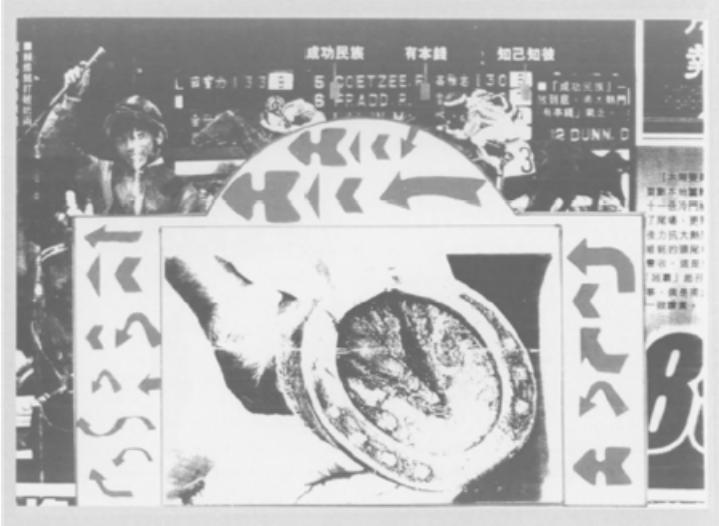











成功民族
有本錢
知己知彼

José Slotman
Fragment uit TDK

Al geruime tijd sliep ik niet meer. Ik bracht de nacht weliswaar door in bed, maar tot aan het eerste verschieten van het duister, dat moment waarop het hermetisch zwart van de nacht ineens openbreekt in een intens blauw, het door kunstenaars, dichters en andere nachtbrakers met gevoel voor schoonheid & drama vaak lyrisch bezongen *l'heure bleue*, als voorbode van een ochtendschemering die zich in deze voorjaarsmaanden na elke nacht weer op een vroeger tijdstip openbaarde, lag ik nog steeds op mijn rug, mijn ogen wijd open, starend naar het plafond en had ik me met niets beters bezig weten te houden dan het volgen van de vlakken maanlicht die zich door mijn ramen binnenvallend op de vloer en achterwand aftekenden, en die, naarmate de nacht vorderde, tergend langzaam met slechts kleine variaties in aftekening weer die afstand over de gehele breedte van de ruimte van links naar rechts verschoven. Een beweging overigens die zo langzaam verstreek dat ik haar niet eens waarnam, niet in de laatste plaats omd*at* ik wakker was, maar die zich niettemin onder mijn ogen voltrok en die ik net voor het aanbreken van de dag slechts kon afmeten aan de plek waar de lichtval op de muur was geëindigd.

Niets was er, waarmee ik mijn zinnen kon verzetten, noch was er iets dat veruit tergender was dan de saaiheid waaraan ik nu ten prooi viel, maar waar ik dan tenminste door in slaap zou worden gepest: niet een geruststellend voorbijrijden van auto na auto over een weg langs mijn huis, waarbij lichtbundels steeds weer die trage boog over de muren zouden beschrijven om de benauwende monotonie van de nacht voor even te doorbreken, noch het eentonig gedender van goederenwagons of een verlate internationale trein over een nabijgelegen spoorweg - niet een uit deze categorie van nachtgeluiden om een doorwaakte nacht wat te veraangenamen lag in mijn bereik, hooguit af en toe, en heel in de verte, de langgerekte lage signaaltonen die bij dichte mist door scheepstoeters over de Rijn werden uitgestoten. Nee, afgezien van wat bladgeritsel was het rondom mijn woning 's nachts angstwekkend stil.

Normaal gesproken, in rustiger tijden, wentelde ik mij aangenaam in die stilte. Ik werkte doorgaans 's nachts, dat was vanzelf gegaan: overdag was ik snel afgeleid, waardoor mijn werkpatroon, veruit over de namiddag heen getild, meer en meer de avonduren ging bestrijken, en aangezien ook de avond vaak een rommelige aaneenschakeling blijft van rituelen: eten, afwassen, koffie (en televisie, voor wie daar niet tegen is bestand: ‘nog even *nieuws*, nog even *Nova*...noem maar op’), verbande ik mijn productieve

periode en daarmee mijn leefritme uiteindelijk volledig naar het terrein van het onbegrensde: de nacht.

Het leek of mijn concentratie na twaalf uur's avonds zich toespitste, mijn ideeën beter, maar in ieder geval talrijker waren - gedurende de nacht kreeg ik de gewaarwording een wereld te betreden die universeler leek dan die van overdag, een wereld waarin het tijdsverloop zich niet meer lineair leek te voltrekken, maar sprongen maakte door de tijd heen, en waarin de realiteit van ergens in het hier of in het daar te zijn vervaagde: het had wat weg van een droom, een bewustzijnsvernauwing, waarin de gedachte aan een plaats of een ruimte die mij inspireerde bij mijn werk (of mijn dromen daarover) in mijn beleving kortstondig tot werkelijkheid werd, bijvoorbeeld, om maar iets prozaïsch te noemen, wanneer ik graffiti toepaste in mijn schilderijen, dan waande ik mij voor dat moment op dat metrostation in Brooklyn -*Lookin' over my shoulder - seein' what I write, Hearin' what I say - then wonderin' why, Why they can't ever compete on my level Superstar status is my domain*...(*Public Enemy*) - New York, of wanneer ik mijn Manga-terzijdes in de marge van mijn doeken of op rondslingerende kladjes papier neerkrabbelde, schetsjes maakte dus, bij wijze van tijdverdrijf, van Japanse grote-stads-stripkaraktertjes (die met van die overdreven overbelichte *big-eyed* bambi-oogjes, uitbeeldend: het naïeve meisje met intense angst voor *gevaar* en alles, en zo een met van die reuze, in close-up op zijn voorhoofd parelende zweetdruppels: de held, die haar vervolgens redt uit de klauwen van het monster (dat meestal *extra-terestrial* is, ook het idioom is aan de tijdgeest aangepast), waarbij een gevecht ontstaat dat in hemelbestormende actie, maar toch slechts in een luttel aantal plaatjes aan ons voorbij schiet (want meer is tijd, en tijd is geld), door middel van verdraaide spiegelbeeldige (Japans lees je van rechts naar links), en bijna psychotisch geroteerde kaders, om de actie van de handeling extra uit te vergroten, en dus gewelddadiger en indringender in hoofden van lezers te prenten, dan de recht-toe-recht-aankaders van de gangbare Westerse stripverhalen - Superman, Tarzan, Tex Willer[9] - dat doen), dan was ik die gedisciplineerde en wat

9 Naar keuze te vervangen door een greep uit het fameuze aanbod *supers* van labels als *Eptc, DC-comics, Dark Horse*, en zelfs *Kitchen Sink Press:* échte Amerikaanse actiestrips als volwaardige tegenhangers van de Aziatische Manga, hoewel de beïnvloeding sinds *Akira* en ook (*Barefoot*) *Gen* zich niet meer laat loochenen, gezien de huidige kadrering, de snel geschetste en uit zijn voegen barstende actiescènes, en dicht-op-de- huid getekende emoties van (vooral) de heldin bijvoorbeeld *Batman*. In tegenstelling echter, tot de goedkope, oppervlakkige gevoelswereld van onze heldenmannen, is in de verhalen van Frank Miller (vermaard striptekenaar en *Batman-creator*, die gedurende de jaren '80 tekenaar en scenario-schrijver van deze comic was) *Batman*, zoals wij hem kennen, flink tanende bij de bestrijding van de steeds jongere, en vilemere misdadigers om hem heen, vanwege de ouderdom die hem parten speelt. Het tonen van emoties als angst voor eigen sterfelijkheid en faalangst, heeft de (intelligente) Westerse comic dan weer voor op de Manga: de superheld krijgt menselijke trekjes; bovendien blijkt Robin in de verhalen van Miller een meisje, en allerminst capabel, althans op het gebied waarop je dat van een Robin zou mogen verwachten: een *pain in the ass*, eigenlijk, altijd daar waar ze niet moet zijn, bezig met wat ze niet moet doen. In één verhaal staat zij, met duidelijke instructies, prutsend aan haar walkman, koptelefoon op haar hoofd, op wacht, en dus op de verkeerde hoek van het winkelcentrum, terwijl de schurken - voor iedereen zichtbaar die de strip leest! - op de achtergrond hun slag slaan, oh gemiste kans, om vervolgens door voor het verhaal totaal onbekende criminelen in datzelfde winkelcentrum (nu zonder dat Batman dat kan weten[1]) lastig te worden gevallen, een geheel nieuwe verhaallijn, overigens, ongeveer op de manier waarop u nu uit het verhaal TDK bent getrokken, mijn excuses. Uiteraard is Robin een sympathiek en aandoenlijk wezen,

vormelijke Japanse tekenaar die gerespecteerd, maar eenzaam, het hoofd licht gebogen, op weg naar huis door de straten van die buitenwijk van Tokio doolt, altijd weer bang de volgende vernieuwende stap in het circus van plaatjesland te missen, en voorgoed uitgerangeerd te zijn in de Japanse miljoenenindustrie die Manga daar is. (*Tokiwa - The Manga Appartment*, (Ichikawa Jun, Japan 1995) is een prachtige film over een groep jonge tekenaars die in de jaren '50 de Japanse manga revolutionair vernieuwde. Liefdevol schetst Ichikawa een beeld van deze jonge ambitieuze mannen die hetzelfde appartementengebouw in Tokio bewoonden, de dagen en nachten tekenend en zwoegend op nieuwe vondsten doorbrachten, en lief en leed met elkaar deelden. Hoewel

voor Batman dan ook een plausibele reden om haar niet weg te doen. Om de rij maar weer te vervolgen met (nog een keer, en met vaak genoeg) *Superman* - iedere generatie heeft immers zijn eigen tekenaars voortgebracht, met eigen, daarbijbehorende en op de tijdgeest reflecterende verhalen -, *Spiderman, Fantastic Four*, (en de bekendste, en waarschijnlijk eerste echte anti-held in een superheldenstrip:) *The Spirit, Dick Tracy, Tex Avery, Silver Surfer, Sin City, Ronin, Hellboy, Concrete Man, Hardboiled, X-Men*, en om ook niet geheel voorbij te gaan aan een belangrijk tijdperk, de jaren '70, waarin de Belgisch-Frans-Nederlandse, en daarnaast op geheel eigenzinnige wijze de Italiaanse strip, een hoogtepunt bereikten en het beeldverhaal in de ons omringende Europese landen (en sommige onafhankelijke tekenaars in de VS) tot voorbeeld strekten, moeten aan dit rijtje worden toegevoegd (onder heel veel anderen) de *Blauwbloezen, Blueberry, Michel Vaillant, Bob Morane, Storm, Arzach, Trigie, Conan de Barbaar, Miranda* (*Modesty Blaise*), *Buck Danny, Print Valiant, Argonautjes, Steven Sterk, Agent 327, Baardmans en Kale, Paling & Ko, Johnny Goodbye, Sammy, Jeremiah, Bob Fish, Ranx*, om dan maar helemaal met voorbij te gaan aan de echte Europese klassieken - *Kuifje, Suske en Wiske, Lucky Luke, Asterix en Obelix*-waarvan alleen bij de laatste twee eventueel ook een beetje van actiestrip kan worden gesproken, hoewel dat uiteraard niet de inzet van de albums is

de jongens voortdurend in armoede en onzekerheid leefden, bleven zij trouw aan hun idealen en legden zij voor alles een grote liefde voor de strip aan de dag.)

Maar, evenzogoed, kon ik mij bij mijn overpeinzingen inleven in hoe het hiernamaals op een prettige, serene wijze zou zijn ingericht. In mijn beleving hief de nacht grenzen op van tijd, plaats en ruimte. Opende zich voor mij een wereld, of een idee daarvan, waarin ik betere resultaten boekte, waarin simpelweg meer mogelijk was.

Tot ik er dit schooljaar ineens genoeg van had. Dit jaar, het examenjaar waarin ik alles op alles zou moeten zetten, waarin iedere stap telde, waarin ik was overgeleverd aan de kunst en de omstandigheden waarin zij zou kunnen gedijen, waarin het er met andere woorden *totaal op* aankwam, wenste ik niet langer buiten de wereld en de werkelijkheid te leven. Ik wilde een fatsoenlijk mens zijn. Daar was het uiteindelijk allemaal om begonnen: goed werk hoorde op tijden tot stand te komen waarop fatsoenlijke mensen nu eenmaal werken. Ik wilde schilderen op toegankelijke uren, en me 's avonds het *bohémien*-leven eigen maken dat ik veel van mijn klasgenoten al die jaren al zo moeiteloos aan de dag zag leggen - maar dat bleek bijzaak, voor het mondaine kunstenaarswereldje had ik hoegenaamd geen talent, zoals ik al snel ondervond.

Mijn streven om overdag te werken liep steeds weer op een fiasco uit. Het lukte me weliswaar om korte periodes achter elkaar op gangbare kantoortijden te werken, maar het resultaat leek na zo'n dag van stug doorzetten en veel zuchten toch niet meer dan een aanzet voor die lege, rustige uren *daar* in die *ontijdelijkheid*, die me bleven lokken, en waarin ik het werk van overdag in kalmte tot een bevredigend einde zou kunnen brengen. En dus zwichtte ik regelmatig voor de verleiding.

Maar niets was meer zoals het was. In het begin overschaduwden de resultaten van mijn nachtelijke escapades die van overdag nog, maar na enkele weken speelde het geschipper tussen al die uren in het licht, en dan weer dagen in het donker mij parten, en kreeg het gevecht dat ik leverde de overhand: het werd een dagtaak om mijzelf hierin staande te houden.

Na mijn dichterlijke bespiegelingen over de nacht als een ogenschijnlijk kalme zee, onmetelijk in afstand, en tot onvermoede diepte reikend, dreigde die traag kabbelende massa zich nu om mij heen te sluiten, mij in zijn draaiingen en stromingen mee te sleuren, en me ten onder te laten gaan. Ik werkte overdag niet meer, omdat ik niet sliep, 's nachts, en ik sliep 's nachts niet meer, omdat ik niet werkte, overdag.

Ik was ervan overtuigd dat de omkering van mijn dag-nachtritme als een diepe zandkuil voor me geopend lag, waar ik langzaam in vergleed en waar de kunst, - en op dat moment schoten mij die ijzingwekkende beelden te

binnen uit die oude Japanse zwart-witfilm, *Vrouw in het Zand*, - als vrouw vermomd, geduldig op de bodem van die kuil mijn komst afwachtte, klaar om mij te belagen, om mij zand in mijn ogen te strooien. Ik was in een lacune geraakt, en net als die man in die trage maar meeslepende film, die in het web van die vrouw daar in die kuil verstrikt raakt, restte mij op dit moment niets dan te berusten. Zand te gaan scheppen, bij wijze van spreken.

In de film *Vrouw in het Zand* (Hiroshi Teshigahara, 1964) is een onderwijzer, een amateur-bioloog, op vakantie in een zandvlakte bij zee. Hij is daar op zoek naar insecten. Zijn zoektocht zal moeten leiden naar een soort die nog niet in de boeken blijkt te zijn vastgelegd, en hij gaat hier zo in op dat hij zijn trein mist waardoor hij niet naar zijn pension kan terugkeren. Het gebied is groot en verlaten, en in het dichtbij gelegen dorp in de duinen is geen mogelijkheid tot overnachting. De enige plek waar hij die nacht onderdak kan krijgen, is in een houten hutje op de bodem van een diepe zandgroeve. Enkele dorpsbewoners brengen hem daar naar toe.

In het hutje woont een vrouw alleen. Zij brengt haar dagen door met het scheppen van zand, dat gestaag de kuil instroomt. Het zand dreigt haar hutje te bedelven, en vormt ook een bedreiging voor het verderop gelegen dorp. De dorpsbewoners hijsen het zand dat de vrouw verzamelt naar boven, en belonen haar voor haar werkzaamheden met rijst en vis. De man aanschouwt de merkwaardige uitwisseling tussen de bewoners van het dorp en de vrouw, maar besluit er niet teveel aandacht aan te besteden. Hij is dankbaar voor dit onderdak voor de nacht.

De volgende ochtend blijkt dat de touwladder waarlangs hij de avond daarvoor was afgedaald, is weggehaald. Na enkele vergeefse pogingen om langs de zandhelling omhoog te klimmen, dringt het tot hem door dat hij daar ingesloten zit, in een valkuil is geraakt.

Ik besloot mijn slapeloosheid en mijn verwarring te bestrijden door lange wandelingen te maken. Het zou voor mij voor de hand hebben gelegen om lange meditatieve zwerftochten door de natuur te maken, aangezien ik in een verwaarloosd park tegen de bosrand aan woonde: wanneer ik één voet buiten de overwoekerde ommuring van het oude landgoed zette, stond ik op grondgebied van dat immense andere park, de Hoge Veluwe. Maar op het tijdstip dat ik mijn bed uit vluchtte, zo tegen het aanbreken van de dag, was ik de nadrukkelijke stilte, de uitgestrektheid van de natuur om me heen, en vooral de eenzaamheid meer dan beu, en waren het de eerste tekenen van menselijkheid, een straatlantaarn, een geparkeerde auto aan de rand van het bos, de daken en uitbouwen van de verderop gelegen villawijk die zichtbaar werden, waardoor ik op mijn wandeltochten verder naar beneden, naar die bundeling van straatlicht, baksteen en beton daar aan het water: de stad werd gedreven, en ik me in enige mate weer menselijk begon te voelen.

Bovendien, zoals een misdadiger geobsedeerd kan raken door de plek waar hij het misdrijf heeft begaan, bleek ik al gauw een omtrekkende beweging te maken om wat het object van mijn obsessie vormde: de kunstacademie. Tijdens mijn wandelingen die dagelijks een steeds nauwer sluitende cirkel beschreven, was ik vanaf het eerste moment eigenlijk al recht op mijn doel afgestevend.

Daarbij moet ik wel aantekenen dat het beschrijven van een cirkel hier enigszins ruim moet worden geïnterpreteerd: om rond te kunnen lopen moest je ergens de Rijn over. Een cirkel zou je vanaf mijn woning dan ook alleen kunnen maken, wanneer je tegen alle waarschuwingen in de spoorbrug over zou lopen, en ergens kriskras door de nieuwbouw van Zuid (het in *Zuid* gelegen, *overrijnse* gedeelte van Arnhem, een nogal snel uit zijn voegen barstende buitenwijk met een identiteitsprobleem en kapsones), door die wirwar van straten, die *jungle*, je weg zou weten te vinden om dan bij voorkeur over die oude, die brug te ver, terug te kruipen naar het 'vasteland' (over Arnhemse bruggen liep je niet, maar kroop je terug, was de ervaring, daar kwam geen druppel alcohol aan te pas - het was de combinatie van architectuur en landschapsoverbrugging, alsof je je door middel van die brug uit die verstikkende atmosfeer van met beton volgestouwd dras en zompige klei daar aan de overkant omhoogwerkte tot je hier weer geciviliseerde zandgrond, weer glooiende stadsbodem onder je voeten voelde, en opgelucht adem kon halen).

Ik werd in mijn omcirkeling dus gestuit door de Rijn. Iedere morgen kwam ik in alle vroegte uit op die lange weg onderlangs, parallel aan het water, de weg ook die langs de academie liep, en die ik al een aantal keer had afgelegd eer ik er toe kwam om daar, tijdens mijn tocht, in die betrekkelijke ochtendstilte nog, op een van de lage muurtjes aan de kade tussen de woonboten aan de overkant van het gebouw plaats te nemen, een sigaret te roken en maar wat te zitten, voor me uit te kijken, over het water te staren, of om een slag gedraaid, met mijn gezicht naar de stad gekeerd in de verte in het oosten de zon boven de gebouwen op te zien komen. Temidden van deze weidsheid (*de stroom, de verte, de utopie*...)[10], in de luwte van dat ongenaakbare bolwerk waar creativiteit en nijverheid, ontplooiing en prestatie hoog in het vaandel stonden, maar waar de maakbaarheid van de kunst en egomanie evengoed voortdurend op de loer lagen, keerde mijn rust terug. (Ik wist weer wat me te doen stond.)

Half zeven. Een beetje onwennig stond ik in het lokaal op de tweede verdieping. De schoonmakers hadden de tl-balken in het lokaal aangelaten, waardoor het buiten donkerder en grimmiger zag dan het in werkelijkheid was. De dag leek daardoor maar nauwelijks te zijn aangebroken. De ramen aan

10 Op de *nieuwe* brug van Arnhem kunt u op het beton boven het water van de Rijn in witte neonletters de volgende wootden van poetische strekking lezen *de stroom de verte de utopie indonesie boten de zee blauwe lucht* in die volgorde. Kunst, jawel.. aan de stad nagelaten - of nooit meer weggehaald, wie zal het zeggen? - doof het illustere *Sonsbeek '93* (Nee, zij sponsoren dit verhaal niet.) Maar dat *Indonesie* moeten ze me toch een keer uitleggen... En poetisch? *In de pure eenvoud van de opsomming schuilt bij uitstek de poëzie*, of hoe zat dat? moet men gedacht hebben (en laat daarbij de kans vooral met onbenut om de eerste de beste maar niet de minste kunstdrol maat lukraak wat op te laten dreunen - *Sonsbeek & Wiske en de Poenschepper*), dat elk wootd de associatie wekt met water en reizen (en onbereikbaarheid *..aaargh'*) is dan ook echt een vondst, of was hier toch de *Stichting Schrijven* aan het werven geweest: *kun je dichten? dicht dan mee'* Kunst? Tja, als u het mij vraagt... *blauwe lucht., de utopie*...

de voorkant gaven uitzicht op het rivierlandschap, dat zich zwaar en deprimerend tot aan de einder uitstrekte. In donkere sluiers hing de regen over de uiterwaarden. Het stortregende.

Het was allemaal nogal snel gegaan. Vanochtend was ik van huis vertrokken terwijl het nog donker was. De temperatuur was zacht geweest, een beetje zwoel, en de lucht had die aangename helderheid gehad die een wolkeloos warme voorjaarsdag belooft. Al een eind op weg, was ik het smalle pad achter het museum ingeslagen, dat zigzaggend tussen de begroeiing door, steil langs de heuvelrand naar beneden voerde. Ik was beneden op een grasveld uitgekomen, de weg overgestoken, en had het laatste gedeelte verder langs de rivier gewandeld.

Van het ene moment op het andere was de lucht dichtgetrokken, en was er een wolkbreuk ontstaan. Voor ik aan de overkant de trap naar het bordes van het academiegebouw had bereikt, stond het water op straat tot boven mijn schoenen. De school had bij de voordeur een ruime overkapping, waar ik onder ging staan. Het maakte eigenlijk niet meer uit waar ik stond, ik was in die korte tijd toch al volledig doorweekt geraakt, maar ik had het koud, en ik wilde roken.

Terwijl ik op het bordes tevergeefs met natte handen een doorweekte sigaret probeerde aan te steken, werd de deur voor me geopend door een schoonmaker. Misschien was hij in de veronderstelling dat ik daar werkte, maar hij stelde geen vragen, hij liet me binnen, en ondanks het rookverbod gaf hij me vuur toen ik in de hal een nieuwe sigaret uit het pakje had gepeuterd, waarop ik er hem ook een aanbood, die hij met een brede grijns op zijn gezicht opstak, de rook daarbij diep inhalerend, om zich vervolgens zonder een woord van mij af te wenden en evenals de twee andere mannen en de vrouw die daar schoonmaakten, weer onbewogen aan het werk te gaan. In de hal van de academie werd ik verder aan mijn lot overgelaten

‘Wat nu?’ was het eerste dat me door het hoofd schoot. Twee weken lang had ik het gebouw min of meer geobserveerd en op veilige afstand achter de begroeiing van het talud aan de overkant gezeten, had ik allerlei mogelijkheden overwogen om de school binnen te gaan.

Op die dagen van rustig sigaretjes roken en mijmeren en een beetje om me heen kijken op die stenen muurtjes, was het me opgevallen dat er 's ochtends al de nodige bedrijvigheid in de school was. Nog voor mijn komst brandde vaak al volop licht in de gangen en de lokalen. Dat was goed te zien, omdat de voorgevel van het kunstacademiegebouw in Arnhem, naar een ontwerp van Gerrit Rietveld, van onder tot boven uit glas bestond, *met reden dat (polygoon-stem): ‘dit gebouw*, aan de zuidzijde geheel uit glas opgetrokken, tegen de groene wand van de Arnhemse heuvelrug gelegen, boven het blauw

van de rivier, *zou oplichten in de zon gelijk een parel aan de Rijn*.'

Aangezien het glas ook uitzicht bood op wat zich buiten de academie afspeelde, was het niet ondenkbaar dat een van de schoonmakers mij in die weken al eerder had opgemerkt, maar het gras in de berm langs de kade was in die warme voorjaarsdagen flink overwoekerd geraakt, en je kon aan het water vertoeven zonder al te veel op te vallen. Mijn beste plan was geweest om op een dag, wanneer ik durfde, gewoon naar binnen te lopen, en te doen alsof dat om half zeven 's ochtends de gewoonste zaak van de wereld was. Maar ik had de moed niet gehad.

Nu stond ik hier binnen. Ik kon niet doelloos in het gebouw rondlopen. Men zou zich het een en ander af gaan vragen, in mij misschien ook de persoon herkennen, die daar sinds kort in alle vroegte aan de overkant gesignaleerd was, en mij eventueel vriendelijk verzoeken het gebouw te verlaten, wanneer mijn kleding opgedroogd was, nee, ik moest nu resoluut zijn, op mijn doel afgaan met dat zelfverzekerde van een docent (of een op zijn minst heel gedreven student; zo een die zich het academiegebouw geheel heeft toegeëigend, het als zijn (tweede) thuis beschouwt), daarbij dat doelbewuste op een ongedwongen manier tonen, dus verstrooid om me heen blikken, zo ongeveer van: wat heb ik vandaag allemaal aan mijn hoofd, en op het mededelingenbord toelopen, om, mij halverwege misschien bedenkend, op mijn schreden terug te keren naar, bijvoorbeeld, de koffieautomaat. Koffie, een uitstekend idee. Ik diepte wat kleingeld op uit de achterzak van mijn broek, wierp de muntjes in het apparaat, en drukte op de espressoknop. Met een dubbele espresso in een plastic bekertje haastte ik mij de trap op naar boven, naar de afdeling Vrije Kunst.

José Slotman (1965) maakt in dit nummer van BZZLLETIN haar debuut met een fragment uit een roman in wording. Zij woont en werkt in Arnhem.

Hafid Bouazza
Bij de presentatie van De aardse komedie *van Pieter Boskma*

Pieter Boskma vraagt er eigenlijk om: zijn nieuwe boek *De aardse komedie* noemen en het presenteren op de eenentwintigste maart, het begin van de lente en daarmee een sluwe toespeling op *Mei* van Gorter. Maar wie zich teveel vastbijt in deze lokazen, verliest veel van het beeldschone dat zijn roman-gedicht *De aardse komedie* biedt. Niet dat Boskma zich niet bewust is van de gevolgen van zijn keuzen, want er komt een Dante in zijn gedicht voor, die hetzelfde lot beschoren is als Icarus en naar Gorter wordt er ook verwezen. De achteloosheid en het liefdevolle van die verwijzingen wordt het mooist samengevat in de titel van een hoofdstuk: 'Een nieuwe lente en een nieuw ontbijt'.

Bij Dante is de hel herhaling, maar bij Boskma wordt die herhaling als essentie van het aardse leven gekenmerkt. Van het leven én de poëzie moet ik zeggen. *De aardse komedie* is behalve een onderzoek naar de betekenis van die herhalingen in het overlappende leven van de drie hoofdpersonen, Hera, Sarah en Tosk, ook een onderzoek naar het wezen van de poëzie. Sarah is fotograaf, Tosk is dichter en Hera de verbindende schakel in deze driehoeksverhouding. Niet, wat erg voor de hand ligt, de dichter Boskma en zijn muzen, maar de muzenzoon en zijn gratieën. Hera heeft niet alleen haar naam mee (Hera is de echtgenote van Zeus en godin van de seksuele betrekkingen - heel handig), maar ze slaapt in dezelfde nacht met zowel Sarah als Tosk. Op dat moment wordt bij Tosk de gedachte geboren om een vijfduizendregelig gedicht te schrijven, gewijd aan hun omzwervingen en ontmoetingen. Hij noemt enkele regels uit het gedicht en we weten dat het dit gedicht is dat wij straks allen in de hand nemen en lezen en herlezen.

Sarah die het 'schakelend oog van een dichter' heeft, legt haar omgeving vast zoals deze tot haar komt, dat wil zeggen: in fragmenten. Zij voelt dat zij de taak, de plicht heeft om dat te doen, want het is een opdracht van hogerhand. Haar gedachten circuleren dan ook constant rondom God. Maar een onderling verband zien tussen die fragmenten kan zij niet, anders dan Tosk, de dichter met zijn bronzen mompelstem. Waarom zoeken naar God, die zich het liefst schuilhoudt, en dat wat zich dagelijks openbaart, de wereld in al haar duizelingwekkende aspecten, links laten liggen? De retorische vraag is altijd het beste antwoord.

Een goed voorbeeld is de schrijving van 'een torretje dat moeizaam langs een grassprietje omhoog klom, alsof het was verdwaald en uitzicht wilde'. Merk trouwens op hoe microscopisch het oog van Boskma is. Sarah ziet zichzelf in

dat torretje, dat een uitzicht zoekt op zijn wereld. Maar zij kan tor noch zichzelf in een groter verband zien, anders dan de dichter Tosk. Die zowel tor als Sarah nodig heeft voor zijn gedicht, zijn manier om de fragmenten te ordenen, en natuurlijk de dichter Boskma, die tor, Tosk en Sarah nodig heeft voor zijn werk. Herhaling is bij Boskma een spiraal - geen lemniscaat. De dichter verdiept ons besef van het detail en verbreedt onze vistas en visies op het leven. De grootvader van Hera symboliseert, zonder een vogelverschrikker te worden, nut en doel van deze herhaling: tot op hoge leeftijd (zesenengentig, al blijft hij onsterfelijk in de geest van de lezer) blijft hij met zijn zeis maaien. Zo doe je dat, gewoon het wapen uit de klauwen van de dood jatten.

En wat doet de dichter als de dood werkeloos toekijkt? Die jat het klei uit de klauwen van God en begint zelf te scheppen. Voor Boskma is poëzie het hoogste onder de kunsten.

Het mag lijken dat hij fotografie en poëzie gelijkstelt. Het leven dringt zich vooral visueel aan ons op en zowel fotografe als dichter leggen die visuele brokken vast. Wat Boskma hier doet is subliem: door niet alleen de foto's van Sarah te beschrijven, maar ook haar dagdromen en andere dagelijkse visioenen en hallucinaties, toont hij dat poëzie de fotografie omsluit en overtreft. Poëzie kan daarboven nog verband ontdekken in de stukjes huid van de wereld, haar oppervlakte, en legt vast wat alleen het geestesoog kan zien en nog veel meer. Niet voor niets heet een dichtbundel van Tosk *Alles-in-alles en Meer*.

Maar ook de tekortkomingen van het woord komen ter sprake. We willen het naakte contact tusen de wereld en het oog, maar woorden en daarom ook de dichter kleden dingen nu eenmaal aan. Dit is opmerkelijk in de vele beelden die door het boek zijn verspreid en waarin licht en kleur een bedekkende functie hebben en vergeleken worden met voiles. Maar de vraag is of poëzie de taak heeft iets bloot te leggen. Bedekken en onthullen zijn twee tegengestelde krachten waartussen de literatuur zich levend houdt.

De aardse komedie heeft een superieure, fijnmazige structuur. De grote thema's en leidmotieven worden tot in de details weergalmd; er zijn momenten van grote schoonheid, er zijn humoristische passages, duizelingwekkende, ontroerende, ronkend melodramatische. Ik wil wijzen op de grote gave van Boskma om bijfiguren te presenteren in een paar regels, ze een leven te verschaffen en ze dan weer af te voeren. Ik wil wijzen op zijn bedwelmende en kristalheldere en bezielende blik, zijn levendige, oorspronkelijke beschrijvingen. Er is een prachtige passage waarin de gedachten van water - dat weigert verder te rimpelen omdat men niet meer kijkt - worden weergegeven en de boze mopperingen van de eend die door de laatste rimpeling wordt gewekt. Hiermee maakt Boskma de slapende eenden van Gorter nogmaals wakker (‘Zoo als des

nachts de eenden, in het gras / slapend...').

Passages waarin beeld, metafoor, handeling, leidmotieven en thematiek harmoniëren, zoals in de volgende regels: 'Er was een plotselinge draf van bloesem: / voetstappen van engelen, schaafsel / van God dat zomaar op je handpalm / landde. Zij sloot de ogen. Bloed vloeide / samen in haar schoot' - deze passages doen een beroep op alle zes zintuigen van de lezer en zijn literatuur van de hoogste orde. Pieter Boskma, u heeft een meesterwerk geschreven en wij zijn trots op u!

Hafid Bouazza (*1970) is schrijver. Hij debuteerde in 1996 met de* De voeten van Abdullah. *Na deze verhalenbundel publiceerde hij de roman* Salomon *(2001)*.

Arie Storm & Joris van Groningen
Een uiterste handreiking van de poëzie aan het proza
Interview met Pieter Boskma

In *De aardse komedie* (2002) vermengt Pieter Boskma poëzie en proza. Hij noemt het zelf een 'roman-gedicht', zoals de aanduiding luidt. Een gedicht in verhalende vorm of een verhaal in de vorm van poëzie. Doelbewust rekt Boskma de grenzen tussen beide genres op. Dat roept vragen op naar de relatie tussen vorm en inhoud - naar de stijl kortom, die de brug tussen de twee genres slaat.

Het verhaal van *De aardse komedie* draait om drie personages, Hera, Sarah en Tosk, respectievelijk schilderes, fotografe en dichter. De schrijver volgt hen op het pad van hun onderlinge affaires die ze in New York, Amsterdam en later in Italië met elkaar onderhouden. Ze worden ouder, Sarah en Tosk krijgen een kind, Laura, maar wonen wel met Hera in hetzelfde huis, een voormalig hotel aan het Gardameer. En ook Hera voedt samen met Ambra, wier man is overleden een kind op, de sombere en suïcidale Dante - het tegenbeeld van Laura.

Heeft *De aardse komedie* voor een roman misschien een wat magere verhaallijn, voor een gedicht bevat het een ongekende hoeveelheid gebeurtenissen, wendingen en wisselingen van perspectief. Het geheel biedt de lezer de bijzondere sensatie zowel luchtig en prozaïsch als complex en poëtisch te zijn, zonder dat de scheidslijnen eenduidig vallen aan te brengen. Bovendien heeft het boek een zelfs voor proza ongekende vaart.

Voor de dichter lag de aanzet tot het schrijven van *De aardse komedie* in het slotgedicht van *Simpel heelal* (1995). 'In dat ruim zestig pagina's tellende gedicht, getiteld "Altijd weer dit leven", gebruik ik voor het eerst personages,' vertelt Boskma. 'Het zijn er slechts twee, van wie er één ook nog is overleden. Maar het beviel me goed. Daarna wilde ik een stap verder gaan, door meer personages op te voeren. Met als achterliggend idee dat het de uiterste handreiking van de poëzien aan het proza moest worden. Toch is *De aardse komedie* uiteindelijk meer een gedicht, met de grotere taligheid, vrijheid van associatie en beeldspraak vandien, maar ook met de ontwikkelingen en gebeurtenissen van een verhaal - waarvoor ik de techniek op mijn eigen bescheiden manier van Leo Tolstoj heb afgekeken.'

Een ondoorgrondelijke, maar toch pakkende scène

Al in de eerste zin, met het beeld van een aanzwellende en afnemende golfslag geeft Boskma aan dat het hem om de afwisseling van proza en poëzie te

doen is: ‘Zoals golven, zonder duidelijk begin, / misschien als rimpeling veroorzaakt / door een vis, zich naar gelang de wind,/ onstuimig of gedwee, verheffen uit de zee’. Mocht het begin door de opeenvolging van i's en o's de indruk wekken van een homerische zang, dan was de dichter zich daar, naar hij zegt, niet van bewust. ‘Maar het klopt wel, en dat duidt erop dat het goed is. Ik heb de neiging ondoorgrondelijk te beginnen. Toch is dit wel een pakkende scène. Natuurlijk heb ik het beeld van de golfslag wel bewust gebruikt als aanduiding van de afwisseling tussen proza en poëzie. Als ik het boek ergens willekeurig opensla en op een verhalende passage stuit, dan vindt na drie pagina's altijd een omslag plaats naar een poëtischer taalgebruik, zonder dat een van beide overheerst. Daarnaast heeft het beeld van de golfslag ook betrekking op de thematiek, het aardse gescharrel van de hoofdfiguren - de op en neergaande beweging van voorspoed en tegenslag, momenten van geluk gevolgd door tragische ongelukken en verlies.’

Niet zonder ironie voegt Boskma daaraan toe dat *De aardse komedie* wat dat betreft als het leven zelf is. Ironisch of niet, evengoed is het niet toevallig, vervolgt hij, dat op vijfzesde van het boek een versnelling plaatsvindt. Boskma maakt in de afdeling ‘Als een schaduw’ namelijk een flinke sprong in de tijd, van een jaar of vijftien. Bijna achteloos, met een paar pennenstreken, beschrijft hij hoe de beide kinderen Laura en Dante zijn opgegroeid tot adolescenten, en hoe hun ouders Hera, Tosk en Sarah na hun avonturen in het rustiger vaarwater van hun alledaagse routines zijn beland - ook dat is, volgens Boskma, als het leven zelf.

‘Het betreft het gegeven dat het leven sneller verloopt naarmate je ouder wordt, om de eenvoudige reden dat ervaringen zich herhalen: het is meer van hetzelfde. Misschien gaat het boek daar deels over, de herhalingen, wat dat doet met je leven, met als conclusie dat je dus moet proberen in het moment te leven. Dat leer je door dingen los te laten. Je zou dat, enigszins pathetisch gesteld, de levensvisie kunnen noemen die uit het boek spreekt.’

Zo staat ergens te lezen ‘[...] Alles liep rond, herhaalde zich / werd een telkens fletsere echo van zichzelf, / zoals een rots in de rivier ten slotte zand werd / in de oceaan’ (p. 58). Klinkt dat wellicht berustend, voor Boskma is dat allesbehalve het geval. Een tegenwicht biedt volgens hem ‘de naakte volkmaakte ervaring van het maken’. ‘Die regel vormt een soort formule, vooral door de opeenvolging van a-klanken. Het fungeert dan ook als refrein dat een aantal keren in de tekst terugkeert.’

Proza schrijven kalmeert

Bovengenoemde ervaring van het maken betrof ook het schrijven van *De aardse komedie* zelf, aldus Boskma. ‘Niettemin bracht het werken aan dit

gedicht me in zekere zin ook in een crisis. Hoewel het schrijven aan dit boek uitermate spannend was, kwam ook de vraag op: wat nu? Ik kon amper terugkeren naar de poëzie. Inmiddels schrijf ik weer gedichten, hoor - daar niet van. Maar aanvankelijk lukte dat niet. Doorgaans word ik bij her schrijven van poëzie door onrust gedreven. Maar van mijn oefening met proza in *De aardse komedie* raakte ik volstrekt kalm. Vermoedelijk vanwege de langdurige dagelijkse discipline die voor het schrijven van een langere tekst als deze is vereist. Ik heb daardoor een nog grotere bewondering voor romanciers gekregen dan ik toch al had. Die rust was heel heilzaam voor mijn fysiek. Het kalmerende effect was zelfs zo groot, dat ik er op den duur van ging fluisteren. Ik herinner me een gesprek met uitgever Mai Spijkers die om de zin moest vragen 'wat zeg je?' Was dat op zich een aangename ervaring, tegelijkertijd raakte ik lichtelijk verstoord. Ik kon zelfs nauwelijks meer losse gedichten lezen. Ik begon pagina's om te slaan uit nieuwsgierigheid naar het verdere verloop, terwijl gedichten doorgaans dan al zijn afgelopen en de handeling in poëzie sowieso hoegenaamd geen rol speelt. Bij het schrijven van *De aardse komedie* was dat wel het geval. Ik was benieuwd hoe het de verschillende personages zou vergaan. Vooraf had ik wel een idee van de verhaallijn, maar alleen globaal - niet meer dan de teneur eigenlijk. Halverwege heb ik trouwens het verhaal alsnog veranderd, heb ik sommige figuren laten vallen en zijn er andere bijgekomen.'

Boskma heeft de eerste versie van *De aardse komedie* vrij snel geschreven. 'De meeste tijd ging zitten in het schaven en prutsen,' licht hij toe. 'Meestal gaat het daarbij om klank en ritme - om muzikale argumenten. Ik lees mijn werk daarom vaak hardop voor. Dan hoor je vanzelf waar de tekst niet loopt. Eventuele hobbels slijten soms vanzelf - soms niet. Je moet wel uitkijken met verbeteren, vind ik. Meestal lukt het wel, maar je moet er niet eindeloos mee doorgaan. Je kunt je daar makkelijk in verliezen. Ik heb op het laatste nippertje nog veel veranderingen aangebracht, maar niet elke hobbel is te effenen. Je moet op een gegeven moment beslissen of je een passage waar je niet helemaal tevreden over bent toch niet beter kunt handhaven. Je moet leren leven met een manke poot of een hangend oog.'

Homerus, Dante, Poejskin, Gorter, Walcott

De kritiek intussen was niet onverdeeld enthousiast over *De aardse komedie*, al kreeg het boek ook een aantal juchende recensies. Het is een in het gesprek terugkerend gegeven. De vorm tussen proza en poëzie kon niet alle critici bekoren. Te prozaïsch, luidde hun oordeel. 'Bovendien werd het gedicht vanwege de ongebruikelijke epische vorm meteen vergeleken met Homerus, Dante, Poesjkin, Gorter en Walcott,' vertelt Boskma. 'Ja, geen

wonder dat het dan tegenvalt - naast zulke namen. Op die manier valt een vergelijking altijd nadelig uit. Niet specifiek in poëzie geïnteresseerde lezers oordeelden heel wat ruimhartiger. Zij stoorden zich helemaal niet of veel minder aan de overgangen tussen poëzie en proza, ze waren beter in staat de tekst op zijn eigen merites te beoordelen.'

Maar desondanks, vroeg Boskma met de verwijzing naar *De goddelijke komedie* van Dante niet om een vergelijking met epische klassiekers? 'Mijn komedie is toch niet met die van Dante te vergelijken?' keert hij de vraag. 'Neem alleen al de strakke vorm die Dante hanteert. Drieëndertig maal drie strofes plus één om het tot honderd, het getal van de volmaaktheid, te brengen. Ik ga veel losser te werk. De titel van Dante heb ik alleen bewerkt om dat het zo voor de hand ligt: een aardse naast een goddelijke komedie. Onbegrijpelijk, dat niemand die titel eerder heeft gebruikt - misschien vanwege de onaantastbare status van het origineel. Natuurlijk, ik speel met het gegeven - zonder expliciet de bedoeling te hebben een tegenhanger te willen schrijven. Bij sommige critici bespeurde ik bij voorbaat ergernis over mijn veronderstelde pretenties - die ik dus niet had, tenminste niet meer dan in andere boeken. Hetzelfde geldt voor de verwijzingen naar bijvoorbeeld Dante en Gorter - ook daarbij dichtte men mij allerlei pretenties toe. De citaten kwamen al schrijvend bij me op en ik gebruikte ze alleen omdat ik ze toepasselijk vond. Anders dan bij vroegere bundels, waarbij ik bewust enkele regels uit het werk van anderen citeerde om te kijken of het iemand opviel. Nou, het viel niemand op. En dan zou het nu ineens pretentieus zijn?'

Geurspoor

De losse vorm van verwijzen geldt in elk geval niet voor zijn pastiches op Gerrit Achterberg - gedichten die eerder dit jaar in *Awater* als ontdekkingen werden gepresenteerd. Voor een nieuw tijdschrift een mooie publiciteitsstunt en voor de dichter een lastige opgave. In elk geval waren Boskma's stijlimitaties overtuigend genoeg om ook specialisten op het verkeerde been te zetten. 'Om iemand stijl te imiteren moet je goed bekend zijn met het werk,' verklaart Boskma. 'Je moet je iemands denkwereld eigen maken. Je moet ook van het werk houden. Achterberg is zo'n dichter die mij fascineert, die mij optilt als ik hem lees. Ik ben begonnen met in zijn werk te bladeren en me zo te verplaatsen in zijn manier van formuleren. Echt honderd procent lukt een imitatie nooit. Dat komt volgens mij omdat je doorlopend bezig bent je eigen stem te onderdrukken. Eigenlijk is dat het moeilijkste. Als dichter wil je toch je geurspoor achterlaten. In een titel als "Droomijs" - één van de pastiches - klinkt wat dat betreft teveel ironie door. Voor een echt, honderd procent geslaagde imitatie moet je zelf eigenlijk geen dichter zijn -

geen eigen stem hebben. Zoals een vervalser die moeiteloos allerlei grootmeesters nabootst. Hij kan dat feilloos - juist omdat hij geen overtuigend eigen werk maakt. Hij heeft geen last van een eigen stijl en thematiek. Eigenlijk waren we van plan meer imitaties van Achterberg en anderen te maken. Iemand opperde zelfs om ook handschriften te vervalsen. Maar op een gegeven moment ging dat me toch te ver. Toen ik moest gaan liegen tegen bevriende journalisten hield het voor mij op. Anders zou het ook veel te veel gewicht hebben gekregen. Nu is het bij een goed geslaagde grap gebleven.'

De imitaties van Achterberg brengen het gesprek vervolgens op stijl versus inhoud. Prevaleert de inhoud boven de stijl, zoals Thomas Rosenboom onlangs betoogde in *Aanvallend spel*:

> 'Uiteindelijk gaat het alleen maar om de stijl,' is in die verlichte kringen het apodictische refrein - laatst las ik het weer in *De Revisor*. Mensen die zo denken vinden van zichzelf uiteraard dat zij een uitmuntende stijl hebben, zo uitmuntend dat het zonde is als de bewonderende aandacht voor de stijl zou worden afgeleid door gebeurtenissen. In deze zelfingenomen denkwijze is het hoogste ideaal dan ook het schrijven van een boek waarin niets gebeurt. Ik zou zeggen: ga nog een stap verder en schrijf helemaal geen boek.

'Prachtig gezegd,' meent Boskma. 'Toch is het onderscheid tussen vorm en inhoud moeilijk te maken. Taal genereert in welke vorm dan ook altijd betekenis. Het is nooit abstract. Je kunt willekeurig een aantal losse woorden achter elkaar zetten - dan creëer je toch betekenis. Toch bestaat het wel, vrees ik, een stijl om niet. Het komt enigszins naar voren in de opmerking "een goed geschreven boek", wat een dodelijke opmerking is. Dat is toch wel het minste wat je van een boek mag verwachten. Enkel mooie stijl is niet per se negatief. Tenslotte kun je je ook door de schoonheid van de taal laten betoveren. Gorter gaat daarin soms te ver. In *De mei* staan passages waarvan ik me afvraag of het niet wat minder kan. Ik sluit me aan bij een opmerking van Gerard Reve, die *Pan* beter vindt, omdat het prozaïscher is. Het is strakker, met minder tierelantijnen geschreven. Hoewel je het vanwege de socialistische idealen en het milieu van fabriekarbeiders moeilijk nog met droge ogen kunt lezen. Gesitueerd in een ander milieu zou het nu beter te verteren zijn geweest. Idealitair zoekt elke inhoud zijn eigen vorm. Het werk van Reve zelf vind ik daar een goed voorbeeld van. Bij hem drukt een bepaalde sfeer of levensgevoel zich uit in een unieke stijl. Ja, zijn werk wordt toch allereerst gedragen door een idee, hoe banaal soms ook. Uiteindelijk gaat het erom een bepaalde inhoud zo subliem mogelijk te verwoorden. Daarom lees

ik liever Reve dan Hermans. Hoe intrigerend zijn verhalen ook zijn, bij Hermans willen de zinnen wel eens wringen. Daar zul je Reve niet gauw op betrappen. Hem lezen is voor mij een aangename fysieke gewaarwording. Dat komt door zijn muzikaliteit, de cadans van zijn zinnen, de afwisseling van klanken. Hij is daarin een echte dichter. Misschien is hij wel de schrijver die het dichtst in de buurt komt van de naakte volmaakte ervaring van het maken.'

Arie Storm (*1963) en Joris van Groningen (1962) zijn beiden redacteur van* BZZLLETIN

Johanneke van Slooten

Het gedreven ritme van William Faulkner
Faulkners blues uit de Mississippi delta, en hoe zijn stijl doordrenkt is van de *Songs of the South* en de *New Orleans Jazz*

Muziek is volgens William Faulkner het beste expressiemiddel om mensen emotioneel te raken. Maar aangezien zijn talent zich manifesteert in de werking van woorden, zegt hij daarmee 'toch datgene te willen uitdrukken wat muziek misschien effectiever en vanzelfsprekender kan overbrengen'. Faulkner woonde en werkte het grootste gedeelte van zijn leven (1897-1962) in de staat Mississippi. Het is de streek waar zijn familie al generaties lang een belangrijke rol had gespeeld, waar het merendeel van zijn werk gelokaliseerd is en waar zijn romanfiguren in talloze gedaanten optreden. Voor dit doel herschiep hij het noordelijke gedeelte in een imaginair gebied, waarin tegelijkertijd vele sporen van de werkelijkheid terug te vinden zijn. Hij gaf zijn landschap de Indiaanse naam Yoknapatawpha, 'land doorkruist door rivieren', met als slagader de Mississippi waarin alle rivieren samenstromen. Deze Mici-Zibi, de Grote Rivier kreeg in de volksmond de naam: The Old Man. En zo wordt hij dan ook vaak bezongen. Bij Faulkner ondergaat deze Old Man vele gedaanteveranderingen en hij laat hem zelfs in allerlei toonaarden aan het woord: de woest bulderende en briesend voortdenderende stroom kan soms heel lieflijk zijn en verstild. In veel van zijn werk is hij voelbaar en hoorbaar, soms als klankbord of als stille getuige, maar ook als heftige en bedreigende kracht. Daarnaast treedt hij op in de hoedanigheid van grensrivier met mythische proporties.

Faulkner met z'n paard en z'n meest geliefde zwarte knecht

Al vanaf zijn vroege jeugd luisterde Faulkner naar de *cracker-barrel philosophers* die op het dorpsplein met hun schrandere en komische volksidioom hun wijsheden verkochten. Onder de beschutting van de kastanjebomen vertelde men de volksverhalen en legendes. Faulkner absorbeerde de overleveringen van de eens zo rijke en machtige plantersfamilies met de sterke verhalen over hun heldendaden ten tijde van de Burgeroorlog, maar hij luisterde ook naar de geschiedenissen van de arme blanken, zoals van de *carpetbaggers* die uit het noorden kwamen of de *rednecks*, de arme keuterboertjes die in zijn roman *As I lay dying* (1930) een hoofdrol zouden gaan spelen. Hij luisterde naar de smartelijke geschiedenissen van de zwarte bevolking, de negers die in slavernij moesten werken als bedienden, of onder de brandende zon op de uitgestrekte katoenplantages, met overal stof. En hij hoorde hun jammerklachten over de verzwelgende rivier en hoe zij in het zingen van *Worksongs, Spirituals* en vooral hun *Delta Blues* een manier vonden om te overleven. Faulkner luisterde weinig naar klassieke muziek, maar hij had een gevoelig oor voor de verschillende soorten streekgebonden volksmuziek. De muziek van het diepe zuiden van de Verenigde Staten, die hij overal om zich heen hoorde, kwam op natuurlijke wijze in zijn werk terecht. Bij nadere bestudering van zijn werk blijkt dat de invloed van de door blanken gezongen *Songs of the South*, de gemengde *New Orleans Jazz* en de zwarte *Mississippi Delta Blues* daar een geïntegreerd onderdeel van uitmaakt, maar dit gebeurde zo onnadrukkelijk dat de literaire kritiek er praktisch geen aandacht aan heeft besteed. Toch zijn er voor de goede speurder in zijn teksten vele verwijzingen te vinden naar de traditionele muziek van de *Deep South*. Deze muzikale genres zijn even belangrijk voor de sfeer van zijn verhalen als het broeierige klimaat van die streek en spelen zo ook een vitale rol in zijn stijl. In zijn zangerige proza geeft Faulkner zijn karakters de stemmen en de dialecten die horen bij hun mentaliteit, hun afkomst en hun ras. De beeldende manier waarop hij in zijn vertellingen muzikale karakteristieken in taal weergeeft, maakt dat bijna al zijn werk de geest ademt van deze muziek. Uit de wijze waarop hij de gedachten van zijn personages verklankt, hun politieke en sociale verwikkelingen en psychische kwellingen in een treffende sfeer en met rake timing vertolkt, blijkt dat hij een goed luisteraar was.

Magnolia

In de door blanken gezongen *Songs of the South* worden de welgedane sigaarrokende heren in hun statige, witte huizen ten tonele gevoerd. En daarin worden de verheerlijking van het land, de zwarte grond van de delta bezongen; het verlangen naar de palmbomen en de magnolia die de zoele zuidenwind zo zoet doet geuren en vooral de eeuwig voortstromende glanzende

rivier de Mississippi met zijn *steamboats*. De thema's van deze *Songs* zijn in bijna alle boeken van Faulkner aanwezig. Ook bij hem was het ‘The Voice of the Southland Calling Me Home’ die hem teruglokte naar zijn gebied, Lafayette County. In het verhaal ‘Home’ speelt Jean-Baptiste het intro: gezeten op de stoeprand bespeelt hij met een strijkstok een timmermanszaag waaruit in de stille duisternis een lustig landelijk wijsje ontstijgt dat in een ongerepte toonaard op een dubbelzinnige manier krijgshaftig is. Even later doemen de bosrijke lentebeelden uit zijn jeugd voor hem op ‘als herinnering aan een song’. Telkens speelt hij dezelfde melodie totdat zijn met heimwee vervulde herinneringsbeelden worden verdreven door het aanbrekend geweld van de nieuwe dag.

New Orleans jazz orkest

Meermalen beschrijft Faulkner het *hot southern temperament*, de nostalgische beleving van het zwoele, bloemrijke zuiden waar de kamperfoeli geurt. Maar de overwegend euforische, chauvinistische tendens waarmee legendes in deze blanke streekzang tot klinken komen, relativeert Faulkner door de zoete dromen vaak in de harde sociale context te plaatsen van het economische, geestelijke en morele verval na de burgeroorlog, dat moordpartijen, incestueuze verhoudingen, alcoholisme, racisme en geweld tot gevolg had. Ook maakt hij graag karikaturen door bij voorbeeld een typisch sensueel, romantiserend zuidelijk symbool een ongebruikelijke inhoud te geven door de eeuwig lijdende vrouw op te voeren met een gezicht als een ‘tragische magnolia’. Bij Faulkner hoor je de echo's van instrumentale effecten, op de manier waarop de slagwerker en de blazers van de begeleidingsorkesten ze illustratief gebruikten, zoals getrommelde paardenhoeven, *tappende* blote negervoeten op het harde zand, als in een *sand-shuffel*, de *rattling sound van* wagenwielen, de trage *brassy sound* van haast onverstaanbaar door elkaar heen pratende mannenstemmen die elkaar becommentariëren en grapjes

maken over *Miss-Ippi*. Ook zijn figuren spreken met uitgerekte beweeglijke vocalen, loom leunend tegen de beat, de *slide tones* zoals in *Come on Dowhun Souhouth*. In hun dialogen putten ze zich uit in herhalingen van zinsdelen, in woorden en lettergrepen die op hun repeterende klank en ritme zijn gekozen, of met voortijdig afgebroken woorddelen zoals in de *Songs*.

In de begeleidingsorkesten zaten soms zowel blanke als zwarte muzikanten - wat illegaal was. Vaak ging het om studio-orkesten, zodat de gemengde gezelschappen aan het oog van het publiek waren onttrokken, wat deze orkesten tot een van de weinige plekken maakten waar discriminatie nauwelijks voorkwam. Het contact tussen blanken en zwarten verloopt bij Faulkner vaak harmonieus. In zijn verhaal 'Black Music' vindt er een een ontmoeting plaats tussen een blanke en een zwarte man in het decor van een 'palm and abodelined street paved with dust marked by splayed naked feet'. Voordat ze bij de rivier aankomen speelt hij de blanke man op een *tin slide whistle*. Ze praten met flarden van zinnen door elkaar, drinken sterke drank uit een kruik en praten en zingen. Dan kleedt de zwarte man zich uit en neemt een duik in de rivier. Dit schuiffluitje, de *Swannee-river-whistle*, werd door drummers bespeeld als *slide effect* en kreeg in 1920 voor het eerst een solorol op de plaat *Whispering* van Paul Whiteman. Andere typische geluiden die de musici als sfeerbepaling gebruikten, zijn die van de bel en van de stoomfluit die het startsignaal gaf bij de *steamboat race* tussen de stoomboten de Natchez en de Robert E. Lee. Wanneer Faulkner de functie benadrukt van reis- en handelstraject van de Mississippi, beschrijft hij de *steamboats* en klinkt hun stoomfluir tot ver in de bossen of over het moeras achter de oevers. In het verhaal 'Delta Autumn', wacht een aantal mensen tot de stoomboot hen weer terug zal brengen naar Natchez, een zuidelijk stad. Mannen gooien hout in het ruim van het schip. De ketel is roodgloeiend van het vuur en ze gooien er steeds meer hout op, maar de stoom die eruit komt is niet krachtig genoeg voor de fluit. Faulkner laat het vuur in de ketels van het schip en het werpen van het hout als een refrein terugkomen. De bemanning drinkt klandestiene '*moonshine whiskey*, die het daglicht niet verdragen kan' en blazen op de halzen van de kruiken. Deze *moonshine whiskey* was een geliefd onderwerp voor de *Songs* en in de delta speelden ook professionele jugblowers - bluesmusici die afwisselend zongen en de hals van een grotere of kleine kruik aanbliezen als een mondstuk van een trombone of een trompet.

Jordaan

De stoomschepen waren veelal *showboats*, waar onderin het ruim het vee en de katoenbalen gestouwd werden en bovenop de dekken grote dansorkesten de blanke passagiers vermaakten met nummers als 'Sunset' en 'Roll on

Mississippi Roll on'. Deze boten die hun komst al van verre aankondigden komen regelmatig voor in Faulkners verhalen. Als ze aanlegden in een stad of dorp, werd om hun handel aan te prijzen het stoomorgel, de *galiope* bespeeld. Sommige van zijn titels en tekstfragmenten lijken rechtstreeks aan deze *Songs* te zijn ontleend. Zo krijgt de Mississippi bij hem meermalen een vergelijkbare rol als van de veelbezongen grensrivier, soms met de daaraan gekoppelde bijbelse betekenis van de Jordaan, de scheiding der wateren, die ondanks alle ontberingen noodzakelijkerwijs moet worden overgestoken. In de roman *The Unvanquished* [1938] horen een paar blanken het gedruis van trampelende voeten van rennende negers die de Mississippi over willen steken, de weg naar de mogelijke vrijheid:

> We could hear the feet hurrying and a kind of panting, murmer. It was not singing exactly; it was not that loud. It was just a sound, a breathing, a kind of gasping, mumuring chant and the feet whwispering fast in the deep dust. I could hear women, too, and then all of a sudden I began to smell them. 'Niggers,' I whispered. 'Sh-h-h-h,' I whispered. Just walking fast in the dark with that panting, hurrying, murmuring, going on.

Nadat, als een terugkerend blueschorus, de zich haastende voeten en het zingende geluid van hijgend gefluister enkele keren voorbijtrekt, hoort Granny, een zwarte vrouw die vlucht met een baby op de arm *panting and sobbing:* 'Hit's Jordan we comin' to. Jesus gonter see me that far' Zij wil, net als de moeder in de *Song* 'Eliza's Flight' de Grote Rivier oversteken, om zo over de grens de andere - vrije - kant te bereiken. De 'negerhutten' zijn verbrand door de yankees en ze vluchten, waarbij de woorden 'holloring' en 'hollered', zoals in 'holloring the blues', over de pagina meerennen. De herhalingen van angstkreten versterken de chaos van de stroom vluchtelingen. Sommigen sterven langs de weg, anderen werpen zich verwilderd in de Rivier. Dan klinkt het cynische commentaar van de blanke toeschouwer: 'You don't have to worry about the Negro slaves, because they tramp the roads all night waiting for a change to drown in home-made Jordan.'

De bekendste *Song* over de Mississippi is waarschijnlijk wel 'Ol' Man River'. De blanke componist Maury Madison tekende de tekst voor dit lied op uit de mond van een slaaf:

> Niggers don't dast make white boss grown; Bend your knees an' bow yo' head, an pull dat rop un-til yo're dead. We sweat and strain, body all achin' an' racked wid pain. De river Jordan, dat's de ol' stream I long to cross. Let me go 'way from the Mississippi. Ol' Man must know sumpin' but don't say noth-in'. He rolls on an on.

In de door blanken gezongen *Songs* over de Rivier zoals ‘It's a Treat to Beat your Feet on the Mississippi Mud' worden de zwarten als uitsluitend vrolijke, lachende, in hun handen klappende en op de gladde modder tapdansende *darkies* voorgesteld. Deze goedgehumeurde *darkies* figureren eveneens af en toe bij Faulkner, maar dan met ironische bedoeling. Bovendien laat hij ze in hun eigen taal of dialect aan het woord en toont hij tevens het schrijnend lot van de slaven. Zo stelt hij in zijn roman *Intruder in the Dust* (1948) met het verhaal van de zwarte Lucas Beauchamp de rechteloosheid van het rascistisch systeem in Mississippi aan de kaak.

Groezelige klodders schuim

Faulkners romans als *As I lay dying* en *The Wild Palms* gaan veeleer over de bedreiging van de Mississippi. Ook in andere boeken beschrijft hij het rampspoedige verloop van overstromingen, hoe bruggen, bomen, huisraad en dode dieren worden meegesleept. In zijn verhaal ‘The Old Man’ laat Faulkner de Grote Rivier zelf met zijn schuimende bruine water, beladen met modder, op overdonderende wijze aan het woord komen. Op een fysieke manier beschrijft hij hoe in het jaar van de overstromingen een dwangarbeider in een bootje door de woeste aanstormende golven overvallen wordt. Met het typische slepende zuidelijke ritme suggereert hij hoe er aanvankelijk onder het volkomen roerloze, onschuldig ogende, haast stemmige wateroppervlak een diep zwak onderaards gerommel hoorbaar is. Het klinkt als een ondergrondse trein en duidt op een krachtige verborgen snelheid. Het stille, starre oppervlak maskeert de dreiging van de voortsnellende razende overstroming die het land zal verzwelgen. Het basgefluister van de Ol' Man ontaardt in een ‘woedend brullen onder het chocoladekleurige schuim’. Dan horen de dwangarbeiders ineens getokkel op een gitaar en ze zien op de oever ‘een jonge, zwarte man met slanke heupen, zijn gitaar aan een stuk touw van een katoenploeg om de nek bungelend. Hij had verder niets bij zich, geen eten, geen andere kleren’. Hij was een muzikant die als een *minstrel* langs de plantages en houthakkerskampen trok. Deze individualisten die niet in een *band* pasten, waren vaak rondtrekkende gitaarspelende blueszangers die op de rivierboten en ver weg op het uitgestrekte platteland actuele gebeurtenissen bezongen. In ruil daarvoor kregen zij te eten en onderdak.

In *As I lay dying* brengen de blanke echtgenoot en kinderen de overleden moeder in een lijkkist naar haar geboorteplaats om haar daar te begraven. Vuur en water moeten getrotseerd worden. Het boek is vanuit de verschillende personen, per hoofdstuk vanuit een ander perspectief en in een andere stijl geschreven. Zoon Darl, beziet de rivier die zij met paard en wagen door

waden, omdat de brug door de plotselinge regenval weggslagen is. De troebele, donkere stroom lijkt tegen hem te spreken, hij kolkt en murmelt langs de spaken en rond de knieën van de ezels. Het gele oppervlak is monsterlijk gedeukt door wegebbende kolkingen die even langs het opppervlak trekken. De rivier is overdekt met rommel en dikke groezelige klodders schuim. Dan begint de worsteling met de lijkkist, het wilde verdrinkende paard en de zich vastklampende mensen in de spiralende stroom

De Punch Miller's Band in Herman Park, 1933 Met Georgia Boy op klarinet

New Orleans Sketches

In zijn verhalende essay *Mississippi* daalt Faulkner zigzaggend vanuit het hoogste punt in Memphis af tot in het diepste hart van het zuiden, de Golf van Mexico - naar New Orleans, de stroom volgend van de grote rivier *down South*. Over de jazzcomponist en pianist, professor W.C. Handy uit Beale Street in Memphis, de notoire *redlight street*, het decor van enkele verhalen, schrijft Faulkner dat deze ‘Father of the blues’ met zijn orkest op alle bals in Mississippi te horen was. In zijn roman *The Town* (1957) laat hij het orkest van Handy dan ook in een dergelijke balzaal spelen. Met de muziek uit New Orleans had Faulkner als jongen al kennis gemaakt doordat hun beter gesitueerde buren een grammofoon, een zogeheten *talking machine*, bezaten en hij danste op nummers als de jazzy foxtrot ‘Toot, Toot, Tootsie Goodbye’. Tijdens de vele parties probeerde hij al dansend de zuidelijk *belle*, Estella Oldham, het hof te maken. Dit mislukte, maar later zou hij haar meer kunnen imponeren met zijn gedichten, zoals de *Mississippi Poems* en met zijn tekeningen van uitbundig spelende zwarte New Orleans orkesten, waarbij blanke mondaine mensen zich tot de dans laten verleiden door de opwindende swing. Hij tekende ook danstaferelen in de Red & Blue danceclub en

vooruitlopend op zijn toneelstuk *Banjo on his knee* (1924) portretteerde hij een zwarte banjospeler, die geknield vooroverhellend zittend, een blank verliefd dansend paar begeleidt met zijn spel.

William Fa(u)lkner tekenboek New Orleans jazz orkest

Nadat hij op zijn twintigste New Orleans enkele malen bezocht had, bleef Faulkner daar later een half jaar wonen en schreef zijn *New Orleans Sketches* (1925). Met de schrijver Sherwood Anderson liep hij vele middagen door de stad en praatte met mensen, 's Avonds ontmoetten zij elkaar weer en brachten hun tijd door in cafés, jazz- clubs, cabarets en danslokalen. Verder ging hij regelmatig naar de luxe bordelen, grote gebouwen ingericht in een overdadige chique Franse stijl met elegante meubels, veel spiegels, kroonluchters, palmen en grote vazen op piëdestals. In zijn roman *Soldiers Pay* (1926) danst daar een vrouw de Shimmy op jazzmuziek, een wilde buikdans waarbij haar *chemise* openbarst en zij al *shakende* haar borsten ontbloot. Faulkner citeert hier uit de songtekst 'I Wish That I Could Shimmy Like My Sister Kate' en verderop noemt hij de jazz-classic 'Shake It and Break It' waarvan de zinsnede 'shake that thing' frequent in bluesteksten gebruikt wordt om een seksuele uitnodiging aan te duiden. Veel van de woorden uit deze jazz hebben een erotische lading of directe visuele bijbetekenis, vandaar dat Faulkner dit soort termen graag overnam. Zijn 'hot mamma', het slang voor 'een meisje dat beschikbaar is' heeft Faulkner ontleend aan de song 'Red Hot Mamma' waar de zangeres Sophie Tucker - The Queen of Jazz - beroemd mee werd. Zij behoorde tot de *shouters* -zangeressen die zonder microfoon boven het orkest uit moesten komen. Faulkner vroeg ook wel eens jazz- en bluesmusici om bij hem thuis te komen spelen en dan luisterde hij vol aandacht.

In de chique bordelen speelden de zwarte geschoolde all round pianisten, vanwege de zinderende hitte meestal in een laag tempo, maar als er zwarte jazzorkesten kwamen, was er meer vuurwerk. De beroemdste bandleaders

werden *professor* genoemd. In ‘Fable’ beschrijft Faulkner de Basin Street, een roemruchte straat uit het rode district waar bekende jazzmusici optraden als de dandy pianist Jelly Roll Morton en waar Louis Armstrong begon als trompettist. Zij werden bewonderd door de mooie, wufte hoeren met wespentailles in lange witte jurken met veel kant en Armstrongs nummer ‘It's sleeping time down South’ maakte er furore. De jazzcomponist Spencer Williams schreef ter ere van deze straat ‘Basin Street Blues’. Faulkner schrijft over deze straat dat de mannen er niet alleen kwamen ‘to unbutton their pockets or to do business’, maar ook om te dansen en zich te vermaken. Faulkner was vooral heel enthousiast over de clarinettist George Boyd, Georgia Boy genoemd, die hij in een van zijn stamcafés, de Entertainersclub in Franklin Street, hoorde spelen met cornettist Lee Collins. Aan hem wijdt hij in *Soldiers Pay* een scène die zich afspeelt in een club waar veel gedanst wordt en schrijft: ‘He got the trumpets in his blood.’

In Faulkners *New Orleans Sketches* is deze ‘vreemde paradoxale stad aan de zee met haar zowel fatale als lome sfeer’ sterk voelbaar. Maar zoals het gladde wateroppervlak van de ‘lazy river’ de woeste onderstroom verbergt, zitten de heftige innerlijke roerselen bij de stadsbewoners en bij Faulkners personages dicht onder de huid en zo bevatten zijn romans en verhalen veel verborgen, geheimzinnige gegevens. De dampige moerassen landinwaarts, de vochtige warme lucht die zwaar hangt tussen de huizen doen de pas vertragen en geven de spreker of zanger de ruimte om zijn woorden als het ware te laten uitstrekken in de tijd. De langgerekte klinkers zweven tussen de zachte aanhechting van de medeklinkers, zo geeft Faulkner mede door het manipuleren met de ‘duur’ en het over elkaar heen schuiven van verleden, heden en toekomst een gevoel te verblijven in een gestolde, zwevende tijd.

Vergelijkbaar met de collectieve improvisaties van New Orleans Jazz voegen de met elkaar bij wijze van spreken - samen spelende en elkaar becommentariërende ‘vertellers’ zich bij Faulkner meestal in een strenge vorm. Binnen de afgeronde eenheid van tijd, plaats en ritme behouden alle stemmen van de personages hun eigen specifieke karakteristiek en vooral hun eigen logica. Zo verweven alle afzonderlijke verhalen, beschouwingen, blikken van de een naar de ander en commentaren zich tenslotte tot een coherente poëtische compositie. In sommige romans kronkelen de lange lijnen van denken en spreken zich als marathonzinnen door de tekst, afgewisseld door uitgesproken korte gescandeerde staccatozinnen. Ook laat hij zijn personages soms als een solist optreden zodat zij hun gedachten de vrije loop kunnen laten en hun observaties tonen in klankrijke en dynamisch weloverwogen woordopeenvolgingen.

Fuzz Wuzzy Rag

De straten van de half Amerikaanse, half Franse stad New Orleans (The French Quarter) waren doortrokken van muziek: lopende brassbands die jazzy marsmuziek speelden ter gelegenheid van begrafenissen en festiviteiten of ter opluistering van picknicks in de parken. Krantenjongens begonnen soms hun loopbaan als muzikant doordat ze om er uit te springen gingen spelen op een banjo gemaakt van een sigarenkistje, op allerlei soorten trommeltjes of ze bliezen op hun zakkammetje, *blue blowing on a comb*. Vanwege de vochtige warmte in de clubs speelden jazz-groepen vaak op straat. Ter aankondiging van concerten troonden ze op het balkon van de music-hall. Daar zouden deze entertainers het danslustige publiek later op de avond onderhouden met hun zelfs in de snelle nummers bij tijd en wijle vertragende muziek, die zwaar achter de beat, tegelijkertijd verend en soms zelfs springerig was. Niet alleen Faulkners mis-en-scènes in clubs, bordelen, straten en parken ademen de sfeer van New Orleans, ook de woorden, het gedreven ritme van de taal, de trage rondcirkelende intermezzo's en de beweegredenen van de personages.

Professor W.C. Handy noteerde traditionele melodieën, gitaarspel of een blues gezongen door een eenzame zwerver als materiaal voor zijn composities en zo verwerkte Faulkner volksverhalen, de retoriek van het Zuiden, familiegeschiedenissen die hem ter ore waren gekomen of een persoonlijk relaas, maar ook klankindrukken en beelden indirect in zijn teksten en in zijn dictie. In zijn werk komen veel taalroffels voor, zoals het tientallen malen herhalen van woorden als ‘bellering’, ‘bellowing’ en ‘bammering’, het snotterende onsamenhangende jammeren van de idioot Benjy in de roman *The Sound and the Fury*. De onsamenhangende manier van denk-praten van Benjy toont verwantschap met de Fuzz Wuzzy Rag van Professor Handy die klinkt alsof flarden van een verwarde droom zich met elkaar vervlochten hebben. Het repeterend, aanhoudend schreeuwen ‘hollering, hollered’ van Cousin Denny en de ‘panting, gasping, hurrying, feet in the dust’, zijn voorbeelden van Faulkners ratelende woorden, vaak alliteraties, die soms bladzijden lang door de tekst heen rebbelen en andere woorden in hun vaart meenemen. Ze doen denken aan de beroemde New Orleans slagwerkroffels die zich ontwikkelden bij het spelen van de jazzmarsen: een lang aangehouden, gebonden voortgang van ritmische accenten met een duidelijke dynamiek in hard en zacht. In de doorlopende reeksen van slagwerkeffecten als van de drummer Baby Dodds die ook wel *press roll* genoemd wordt, zou men de onafgebroken, zich paginalang voortslingerende zinnen van Faulkner kunnen herkennen. Ten tijde van de stomme film speelden sommige New Orleans muzikanten, die uitmuntten in een barokke, lichtvoetige en melan-

cholieke beweeglijkheid, ter illustratie van de film onder meer hinnikende paarden, wagenwielgekletter, loeiende koeien, hoefgetrappel en oorlogsgeweld na. Dit soort geluidsweergaven roepen associaties op met Faulkners verklankingen van militaire eenheden, zoals de ‘galloping thunder of guns’, ‘shrill-yelling infantry beneath tattered flag’ en ‘toad-squatting guns of panting men and the trembling of horses’. Emotionele kreten worden visueel gemaakt doordat hij ze in de volle lengte letterlijk uitschrijft - zo lang als hij vindt dat een jammerklacht of het instemmend mee-hummen van een kerkgemeenschap duurt. En zo huilen de honden met langgerekte oeh whoe-klanken en kreunen de mensen met aanhoudende ‘nnnnnnn’en aan het eind van de woorden. In *The Sound and the Fury* is te horen hoe Quentins angst voor zijn fantasieën over de incest die hij met zijn zusje gepleegd zou kunnen hebben en het angstbeeld van zelfmoord dat daar weer uit voortkomt, hem pijnlijke kreten doet slaken.

Het persoonlijke karakter van Faulkners taal komt sterk naar voren in het gebruik maken van slang en dialecten, in nieuwe woorden, het eigen veranderlijke geluid en het moduleren binnen de zinnen. Wanneer hij negerstemmen sprekend laat zingen schrijft hij hun taal fonetisch. De th's veranderen in d's, de g's aan het eind van woorden als ‘going’ verdwijnen en ‘Lord’ wordt ‘Lawd’. Sommige woorden trekt hij samen, plaatst ze in een ongebruikelijke volgorde en verkleurt soms hun klanken in een repetitief ritme. Deze grillige grammatica en *the sound* met de jazzy accenten komen soms heel dicht bij de zwarte Mississippi Delta Blues, een muzikale verteltechniek bij uitstek.

Muddy Waters

Van zijn kindermeid, ‘de belangrijkste vrouw in zijn leven’, de negerin Caroline Barr, zijn ‘Mammy Callie’, die in 1840 in slavernij geboren werd op de plantage en in het huis van William Faulkner honderd jaar zou worden, hoorde hij als kind de verhalen over een heel ander zuiden dan dat van zijn voorouders. Hij hoorde de geschiedenis van de slavernij, over de uitbuiting en over ‘Lawd Jesus’. Zij vertelde hem de zwarte volksverhalen, de anekdotisch getinte *jokes* en de traditionele kennis van de negercultuur. Klinkend vanuit de negerhutten in de *backyardvan* de witte herenhuizen, op de plantages en bij de Grote Rivier hoorde hij als kind al deze blues van de Delta.

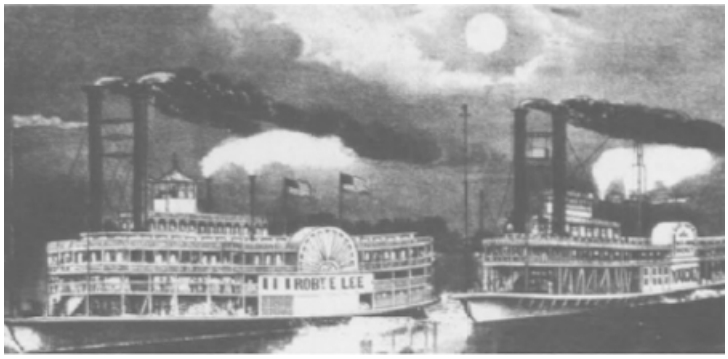
Het zijn vaak smartelijk gezongen verhalen over ellendige sociale omstandigheden, discriminatie en het lijdzaam gedragen lot. Een zwarte blueszangeres als Bessie Smith, die in bittere armoede in Mississippi opgroeide, zong in ‘Muddy Waters’ haar *Mississippi moan* over de angst voor overstromingen van de rivier en de modder die overal om haar heen drijft. Ze zong ook over liefdesperikelen en omspeelde ze met de geuren en kleuren van erotische

zinnebeelden. In een vaak wringend ritme komen in de *blue notes* de zwevingen en verglijdende nuances van de diepste emoties en innerlijke motieven tot uiting. Niet alleen de thema's, ook de duistere melancholieke geest van de Mississippi Delta Blues, de tragische manier van zich uitdrukken in de bluesteksten, het dubbelzinnig woordgebruik en de ondermijnende grappen die op onverwachte plekken tussendoor gemaakt worden om ironische plaagstoten uit te delen, zijn in Faulkners teksten terug te vinden.

De titel van zijn verhaal ‘That Evening Sun’ is ontleend aan de St. Louis bluessong ‘I Hate That Evening Sun Go Down’, gecomponeerd door professor Handy. De blanke kinderen uit het grote witte huis luisteren verrast naar de wijze waarop de hoofdpersoon, de zwarte kokkin Nancy, de blues inzet. Eerst horen ze vanuit de keuken verschillende keren haar stem, dat geen zingen en geen huilen behelst maar het ‘typische geluid dat negers maken’. Maar later in haar hut klinkt dit kreunen, de *moaning* als het zingen van de *blues*. In Faulkners verhaal ‘Sunset’ is er net als in het gelijknamige lied sprake van het oversteken van de rivier. Dit keer krijgt hij niet de bijbelse betekenis van de Jordaan, maar de negerslaaf, een tot slachtoffer gemaakte zwarte man, denkt wel dat zijn verlangen naar vrijheid aan de overkant ingevuld zal worden. Hij komt van het platteland en hoopt in zijn naïviteit via een boottocht over de Mississippi naar Afrika te gaan. Maar dan blijkt de pont tot zijn grote teleurstelling niet zó ver naar het Zuiden te gaan. Faulkner schreef dit in de hoekige taal van het negröide dialect en het typische swingende ritme letterlijk op, met spaties, het weglaten en samenvoegen van woorddelen. In ‘Mountain Victory’ is de lokatie de keuken, ‘het territorium van de negers’, waar ‘the big fat mamma with the meat shakin’ on her bones' de scepter zwaait. Ook hier spreekt een zwarte man met de typische versnellende en vertragende verende dictie en zachte soms zoevende aanzetten, met herhalingen van delen van zinnen en uithalen.

De verteltechniek die Faulkner veelal gebruikt en die eveneens karakteristiek is voor de Mississippi Blues volgt een verteller die becommentariëerd wordt door zijn luisteraars en zich laat stimuleren om verder te gaan. Spirituals, kerkzang en blues kunnen haast onmerkbaar in elkaar overgaan, zeker wanneer religieuze teksten gebracht worden als bluesmuziek. De *black mammy*, waarvoor zijn geliefde Mammy Callie, model stond, wordt in *The Sound and the Fury* belichaamd door de zwarte huishoudster Dilsey. Wanneer zij tegen het eind van het boek in haar volle fysieke aanwezigheid haar hut uitkomt beziet ze de kale aarde, die ‘generaties lang gepatineerd is door blote voetzolen’. Ze gaat op weg naar de kerk. In de passage waarin de priester ‘tramping steadily back and forth beneath the twisted paper and the Christmas bell’ zijn preek houdt, laat Faulkner zijn zinnen dansen en zingen. Spelend met de beelden uit de spiritual ‘Swing low, sweet chariot,

comin' fer t'cyah me home', waarin met de vrijheid in zicht de Jordaan wordt overgetrokken, sleept de priester zijn kreunende, als gehypnotiseerde publiek, mee in de blues. 'They did not mark just when his intonation, his pronunciation, became negroid, they just sat swaying in their seats as the voice took them into itself'. De priester ziet het licht, hij ziet het woord en vervolgt:



De Mississippi-stoomboten Natchez en Robert E Lee

> 'I tells you, dey'll come a time. Po sinner sayin Let me lay down wid de Lawd, lemme lay down my load. Den whut Jesus gwine say?' [De gemeente reageert:] A low concerted rose from the congregation: 'Mmmmmmmmm! O Jesus! Oh I sees! and another voice without words like bubbels rising in water. "Beddren! I sees hit! Sees de blastin blindin sight! I hears boastin en de braggin" Mmmmmmmmmmmm! Jesus! I sees, O Jesus!'

Wie Faulkners stem wel eens heeft gehoord, zal getroffen zijn door de ingehouden haast waarmee hij voorleest. Niet alleen bij het voorlezen van de overstromingspassage uit *The Old Man*, waarin hij het snelle up-tempo neemt van de voortrazende stroom, ook in andere fragmenten stuwt hij zijn woorden voort in vliegende vaart, opverend op een gescandeerd, meeslepend ritme. Hij leest zoals hij schrijft, op ritme en klank, met het contrast tussen afgebeten en uitdijende woorden, de hoorbare aanzet van de adem, de schommelingen tussen hard en zacht en uitvloeiers van klinkers aan het eind van de zin maakt hij zijn teksten beweeglijk - tot muziek.

Johanneke van Slooten (1948) studeerde filosofie. Ze publiceerde essays over moderne literatuur en muziek in het werk van onder anderen Schonberg, Beckett, Lucebert, Calvino en Berio.

Wideke Piël en Hilde Meeus

Opsmuk en imago
Twee versies van *Kort Amerikaans* onder de loep

Leraren Nederlands van een oudere generatie hebben het misschien meegemaakt: leerlingen die *Kort Amerikaans* van Wolkers op hun lijst hebben staan, blijken een ander verhaal te hebben gelezen dan zijzelf. Dit is niet het gevolg van een generatieconflict. Van *Kort Amerikaans* bestaan werkelijk twee verschillende versies. Sinds 1979 komt er onder dezelfde titel een herschreven versie uit van het oorspronkelijke boek uit 1962.

Wolkers heeft in deze tweede versie van *Kort Amerikaans* drastische veranderingen aangebracht; critici spreken van 'een ander boek'. De verhaalstructuur is omgegooid, er zijn hoofdstukken ingevoegd, passages weggelaten en ook aan de personages is gesleuteld. Zo is Eric (in de eerste versie heet hij nog Erik) in de tweede versie een complexer personage. Ook op het gebied van de motieven heeft Wolkers het een en ander veranderd. In de eerste versie stopt de hoofdpersoon een lieveheersbeestje in de grafkist van zijn broer, in de tweede versie laat hij er eentje uit ontsnappen. Dit soort veranderingen vallen direct op en daar is dan ook de meeste aandacht aan besteed. Maar Wolkers heeft hiernaast ook veel tijd besteed aan het herformuleren van zinnen. Deze kleine ingrepen blijven vaak buiten beschouwing, terwijl ze minstens even interessant zijn. Zo is bijvoorbeeld de volgende herschrijving te vinden:

> Versie 1: Zijn moeder zat in de *met schemer gevulde* serre*, weggedoken* in een rieten stoel.
> Versie 2: Zijn moeder zat *weggezakt* in een rieten stoel in de *schemerige* serre.

Je kunt je afvragen wat Wolkers er toe deed besluiten deze zin te veranderen, de eerste versie bevat immers geen duidelijke taalfouten. En de betekenis in ontologische zin heeft Wolkers gelijk gelaten, de zinnen verwijzen nog steeds naar dezelfde werkelijkheid. Afgezien van het minieme betekenisverschil tussen 'weggedoken' en 'weggezakt' zeggen beide versies ruwweg hetzelfde: de moeder is niet ineens in een tante veranderd en de rieten stoel is niet vervangen door een stoel van hout. Toch heeft Wolkers de moeite genomen deze en honderden soortgelijke kleine veranderingen aan te brengen. Waarom? Een nauwkeurige vergelijking van beide versies kan een antwoord geven op deze vraag.

Er zijn in bovenstaande zinnen twee belangrijke veranderingen aan te wij-

zen: ‘met schemer gevulde’ is vervangen door ‘schemerige’ en de woordvolgorde is omgedraaid. De woorden ‘met schemer gevulde’ vormen een bepaling waarin een situatie met meerdere woorden omschreven wordt, terwijl het bijvoeglijk naamwoord ‘schemerige’ direct benoemt. Deze verandering maakt de zin simpeler. De tweede verandering heeft een soortgelijk effect. De informatie is compacter weergegeven; staan er in de eerste versie twee zinnen (een bijzin en een hoofdzin), de tweede versie bestaat nog maar uit één zin. De komma is verdwenen en daarmee de adempauze waardoor de zin wordt onderbroken. De veranderingen in de zin zijn klein, maar wel effectief: de tweede versie leest vlotter.

Het verschil in uitwerking tussen ‘met schemer gevulde’ en ‘schemerige’ is wat we stijl noemen, het gaat er dan niet om *wat* er gezegd wordt, maar *hoe* het gezegd wordt. Door beide versies naast elkaar te leggen kunnen we precies zien wat het effect is van een woord meer of minder. Wolkers herschrijving biedt hiermee een buitenkans. Je kunt als het ware over de schouder van de schrijver meekijken hoe hij zijn stijl perfectioneert.

Rond het schrijverschap hangt een sfeer van geheimzinnigheid, zeker op het gebied van stijl: iedere keuze voor een woord lijkt ingegeven door het unieke taalgevoel van de auteur. Schrijven komt over als een ongrijpbaar staaltje magie; het is onduidelijk waar de woorden vandaan komen en op grond waarvan gekozen wordt voor die ene formulering. De herschrijving van Wolkers geeft ons echter de kans de sluiers wat op te lichten. Wanneer we de verschillende versies naast elkaar leggen en vergelijken, blijken bepaalde veranderingen steeds terug te keren, ze zijn consequent doorgevoerd. Door deze ingrepen te benoemen is enigszins te begrijpen hoe de auteur omgaat met woorden. De achterliggende normen die een rol spelen bij wat Wolkers waarschijnlijk onbewust en op zijn gevoel heeft gedaan, kunnen zo beschreven worden.

Dorst of durfde

Een van de normen die te achterhalen valt wanneer de oude en nieuwe versie van *Kort Amerikaans* worden vergeleken, is die van modernisering. Wolkers heeft de soms oubollig aandoende taal uit de eerste versie vervangen door moderner taalgebruik. Consequent heeft hij ouderwetse woorden vervangen door vlottere equivalenten:

Versie 1: Erik liep *haastig* naar de draaideur.
Versie 2: *Snel* liep Eric naar de draaideur.

Versie 1: Hij haalde zijn hand van zijn moeders gezicht, maar *dorst* hem

niet meteen terug te trekken.
Versie 2: Hij haalde zijn hand van zijn moeders gezicht, maar *durfde* hem niet meteen terug te trekken.

De woorden ‘dorst’ en ‘haastig’ brengen een plechtige, gedateerde sfeer met zich mee, die in de tweede versie is verdwenen. Je zou kunnen denken dat het Nederlands in de krap twintig jaar tussen beide versies (1962-1979) erg veranderd is. Zo snel slijten woorden niet. Het is niet zo dat men in 1979 het woord ‘dorsten’ niet meer goed begreep omdat het inmiddels was vervangen door ‘durven’. ‘Dorsten’ kende men nog wel, net zo goed als men in de jaren zestig het werkwoord ‘durven’ zeker heeft gekend en gebruikt. Spreektaal en schrijftaal lagen toen Wolkers als schrijver opkwam echter verder uit elkaar. Het werkwoord ‘durven’ was voorbehouden voor de spreektaal, ‘dorsten’ werd voornamelijk gebruikt in schrijftaal. In de loop van de jaren zeventig is dit onderscheid tussen spreek- en schrijftaal vervaagd. Woorden uit de taal van alledag drongen meer en meer door in literaire teksten. Wolkers heeft zich bij deze ontwikkeling aangesloten door in zijn herschreven tekst dichter tegen de spreektaal aan te leunen.

Lopende zinnen

Dat de tekst moderner is geworden komt niet alleen naar voren in vervangen woorden. Ook constructies die ouderwets aandoen heeft Wolkers uit de tekst gehaald en herschreven:

Versie 1: Voor de kassa stond alleen een groot, manshoog bord, waarop de aanvangstijden *der* voorstellingen en kranteknipsels achter glas waren aangebracht.
Versie 2: Voor de kassa stond een manshoog bord, waarop de aanvangstijden *van de* voorstellingen en kranteknipsels achter glas zaten.

Versie 1: Hij liep *op de deur af* en opende die.
Versie 2: Hij liep *naar de groene deur* en opende die.

De zin waarin ‘der’ veranderd is in ‘van de’ is een heel duidelijk voorbeeld van toenadering tussen spreek- en schrijftaal. De andere passages spreken minder voor zich. Is ‘op de deur af lopen’ een oudere constructie dan ‘naar de deur lopen’? Intuïtief lijkt het te gaan om een vernieuwing, zeker in de context van de al eerder genoemde wijzigingen. Ditzelfde gevoel geldt ook voor een aantal andere ingrepen die inwerken op de structuur van de zin:

Versie 1: Daarna liepen ze, *het hoofd gebogen*, naar de overkant van de

straat.
Versie 2: Daarna liepen ze *met gebogen hoofd* naar de overkant.

Versie 1: Ze draaiden allen hun hoofd om en keken hem verschrikt aan, *als was het gevaarvan* buiten tot voor de balie doorgedrongen.
Versie 2: Verschrikt keken ze om *alsof het gevaar* van buiten tot voor de balie was doorgedrongen.

Hier zijn twee ingrepen te zien, die Wolkers consequent toepast. Waar het kan voegt hij ‘met’ toe, en vervangt hij ‘als’ door ‘alsof’. De regelmaat waarmee Wolkers deze wijzigingen toepast, laat zien dat hij het niet zomaar doet. Ook hier spelen er bepaalde normen mee.

In het eerste voorbeeld is de oude versie, zonder ‘met’, gelaagd van opbouw. Bij het voorlezen van deze zin zou de spreker na ‘Daarna liepen ze’ een korte pauze moeten inlassen en bij ‘het hoofd gebogen’ als het ware even wat lager moeten gaan praten, om daarna weer op de gewone toon verder te gaan met de rest van de zin. Deze intonatie - en de komma's in de geschreven versie - zijn nodig om de structuur van de zin en de verbanden tussen de woorden te kunnen begrijpen. De herschreven zin is makkelijker te begrijpen. De gelaagdheid uit de eerste zin verdwijnt doordat de verbindingen worden uitgesproken in het woord ‘met’. Er zijn geen leestekens meer nodig om de structuur van de zin te doorgronden en de zin kan gewoon in één keer door worden opgelezen, zonder nadrukkelijke pauzes of intonatiewisselingen. Dit doet vermoeden dat de tweede versie meer naar de spreektaal neigt, oftewel: moderner is.

In het tweede voorbeeld is niet alleen ‘als’ door ‘alsof’ vervangen, maar is de hele zinsstructuur mee veranderd. In de oude versies dwingt ‘als’ de persoonsvorm op een bepaalde plek, namelijk direct achter ‘als’, vóór de rest van de zin. Hierdoor krijgt de zin een vraagzinvolgorde (‘was het gevaar van buiten tot voor de balie doordrongen’), terwijl er geen vraag is. Bij de nieuwe versies is deze onnatuurlijke woordvolgorde weggewerkt (er is nu een normale bijzinsvolgorde), waardoor de zinnen minder stijf klinken en beter te begrijpen zijn.

Luxe omslachtigheid

Er zijn verschillende plekken waar Wolkers moderniseert en de tekst er tegelijkertijd directer of simpeler van wordt. Het is logisch dat dit samengaat; de schrijftaal van rond de jaren zestig (en daarvoor) week met opzet af van de spreektaal. Een zekere omslachtigheid in formuleren hoorde erbij, een omslachtigheid die toen waarschijnlijk chique werd gevonden. In de loop

van de jaren zijn de normen wat dit betreft veranderd, Wolkers heeft zich hierbij aangesloten. Hij heeft veel geschrapt in de nieuwe versie. Zo heeft hij regelmatig voltooid deelwoorden weggelaten:

> Versie 1: Waarschijnlijk was het ze alleen maar om die ene man te doen *geweest*.
> Versie 2: Misschien was het ze alleen maar om die ene man te doen.

> Versie 1: Op de grond zat een man met de rug naar de straat *gekeerd*..
> Versie 2: Op de grond zat een man met zijn rug naar de straat.

In een gesprek zou je deze voltooide deelwoorden niet uitspreken, ze zijn ook niet nodig voor het begrip van de zinnen. Dat ze in de eerste versie wel zijn uitgeschreven heeft te maken met correctheid in de schrijftaal (alles wat hoort bij de grammaticale constructie moet uitgeschreven worden) die we nu eerder ervaren als overcorrect. De tweede versies zijn minder omslachtig en lezen makkelijker. Hetzelfde geldt voor de volgende zinnen:

> Versie 1: Voor de kassa stond alleen een groot, manshoog bord, waarop de aanvangstijden der voorstellingen en kranteknipsels achter glas *waren aangebracht*.
> Versie 2: Voor de kassa stond een manshoog bord, waarop de aanvangstijden van de voorstellingen en kranteknipsels achter glas *zaten*.

> Versie 1: ‘Van de soldaten *was niets meer te zien*.’
> Versie 2: ‘De soldaten *waren verdwenen*.’

In deze voorbeelden klinken de herschrijvingen directer. Dit komt doordat het onderwerp in de oude versies passief is, terwijl het in de herschreven tekst actief is gemaakt. Zo staat er dat de krantenknipsels ‘achter glas waren aangebracht’, waarbij verwezen wordt naar een onuitgesproken ‘men’ die hoort bij deze activiteit (er zou bijvoorbeeld achter kunnen staan: ‘door een aantal mensen’). Maar het gaat er niet om dat de krantenknipsels zijn aangebracht door bepaalde personen, het gaat erom dat ze er zitten, dat is wat de schrijver wil zeggen. En dat is ook wat hij in de verbeterde versie zegt. Het lijkt er op dat Wolkers al het overbodige (ook al is dat niet direct zichtbaar, maar impliciet aanwezig in de constructie) heeft geschrapt waardoor de tekst helderder is geworden. Het is duidelijk dat hij bij de eerste versie een andere norm als uitgangspunt had. Zo is het te begrijpen waarom hij in de eerste instantie koos voor de formulering ‘waren aangebracht’. In vergelijking met het simpele ‘zaten’ klinkt deze formulering chiquer. In de tweede

versie heeft hij minder nadruk gelegd op het zo mooi mogelijk zeggen van dingen en meer aandacht besteed aan hoe de tekst overkomt bij de lezer.

Herordening

In de volgende herschrijving is dezelfde aandacht voor de leesbaarheid te herkennen:

> Versie 1: Van de navel uit schoten over haar buik sidderende bliksemschichtjes als radiogolven, bestemd om door iedere manlijke antenne te worden opgevangen.
> Versie 2: Sidderende bliksemschichtjes schoten vanuit haar navel over haar buik. Radiogolven, bestemd om door iedere manlijke antenne te worden opgevangen.

In de oude versie komen het onderwerp (‘sidderende bliksemschichtjes’) en de persoonsvorm (‘schoten’) pas laat in de zin, na een bepaling (‘van de navel uit’) en zijn ze ook nog eens van elkaar gescheiden door een andere bepaling (‘over haar buik’). Dit zorgt ervoor dat de lezer bepaalde belangrijke informatie moet blijven onthouden, zonder er nog een plaats aan te kunnen geven. In de tweede versie staan de belangrijkste delen van de zin, het onderwerp en de persoonsvorm, meteen aan het begin, en daarna volgen pas de bepalingen. Dit maakt de zin makkelijker te lezen. Bovendien krijgt het beeld van de ‘sidderende bliksemschichtjes’ meer nadruk doordat het naar voren is geplaatst.

Wolkers heeft in deze zin niet alleen gespeeld met de woordvolgorde. Hij heeft ook van één zin twee zinnen gemaakt, die makkelijker te verwerken zijn dan de eerste lange zin. Het ‘als’ is hiermee weggewerkt en de vergelijking is directer geworden. Om het verband tussen de sidderende bliksemschichtjes en de radiogolven toch te suggereren heeft hij gezorgd voor een parallelle opbouw van de zinnen: dat wat met elkaar vergeleken wordt staat in beide zinnen aan het begin.

Het effect van deze herordening is vergelijkbaar met dat van de eerste zin die besproken is, die van de moeder in de rieten stoel. Ook daar is de informatie in de verbeterde versie logischer, meer in één lijn geordend, waardoor het beeld sneller wordt opgeroepen. Door het herschikken van de informatie kan een zin dus van karakter veranderen.

In de vorige zin heeft Wolkers niet alleen de woordvolgorde veranderd, maar ook de zin opgesplitst en ‘als’ weggelaten. In verschillende zinnen heeft hij echter niets anders gedaan dan een aantal woorden verplaatsen:

Versie 1: In zijn broek zat, halverwege zijn dijbeen, een grote rode vlek.

Versie 2: Halverwege zijn dijbeen zat een grote rode vlek in zijn broek.

Versie 1: De hal was verlaten, de bioscoop gesloten.
Versie 2: De bioscoop was gesloten, de hal verlaten.

Dit zijn herschrijvingen die op het eerste gezicht raadselachtig lijken, aangezien alleen de woordvolgorde is veranderd. Waarom heeft Wolkers de moeite genomen deze te veranderen?

In het eerste voorbeeld is het antwoord hierop niet moeilijk te geven. Wolkers heeft er een tangconstructie weggewerkt, door het onderwerp (een grote rode vlek) en de persoonsvorm (zat) dichter bij elkaar te plaatsen, waardoor de informatie voor de lezer makkelijker te verwerken is. Hier is het soort stijlnormen te herkennen zoals we die in adviesboeken voor zakelijke teksten tegenkomen. Zo waarschuwt Jan Renkema in *Stijlwijzer*. 'vermijd [...] *de* door veel lezers als onnodig moeilijk en lastig ervaren *tangconstructie*'. Een ander voorbeeld van dit soort haast schoolse veranderingen zijn de samentrekkingen in de nieuwe versies. Onder het motto 'Schrijven is schrappen' (alweer een wijze les van Renkema) heeft Wolkers in de tweede versie vele samentrekkingen gemaakt, waardoor de zinnen meer verband krijgen. 'Had hij ze zien aankomen, en had hij kunnen ontsnappen?' wordt 'Had hij ze zien aankomen en kunnen ontsnappen?'. Twee keer 'had hij' is overbodig, schrappen dus.

Maar zo duidelijk als bij deze herschrijvingen, zijn de normen niet altijd. De reden voor de omkering van de woordvolgorde uit het tweede voorbeeld ligt veel minder voor de hand. In de zin 'De hal was verlaten, de bioscoop gesloten' is immers geen tangconstructie aanwezig om weg te werken. Wat is er dan veranderd? In de oude versie staat de waarneming dat de hal verlaten is voorop, en daarna komt de oorzaak van deze situatie: de bioscoop is gesloten. In de tweede versie staat de oorzaak voorop, waarna men het logische gevolg daarvan te horen krijgt. Je zou kunnen zeggen dat de informatie in de tweede zin logischer geordend is.

Een meer gewaagde interpretatie zou zijn dat de eerste versie uitgaat van een subjectief personage dat observeert en aan de hand van zijn waarnemingen concludeert, terwijl de tweede versie van een objectieve verteller uitgaat, die de oorzaak al kent en daarbij de waarneming geeft.

De filmcamera

Op verschillende plaatsen is te zien dat Wolkers zinnen objectiever heeft gemaakt:

> Versie 1: Voor de kassa stond *alleen* een *groot*, manshoog bord, waarop de aanvangstijden der voorstellingen en kranteknipsels achter glas waren aangebracht.
> Versie 2: Voor de kassa stond een manshoog bord, waarop de aanvangstijden van de voorstellingen en kranteknipsels achter glas zaten.

> Versie 1: De straat lag verlaten als na een *vreselijk* noodweer.
> Versie 2: De straat lag verlaten als na een noodweer.

In het eerste voorbeeld zijn ‘alleen’ en ‘groot’ weggelaten, zoals in het tweede voorbeeld ‘vreselijk’ is geschrapt. Je zou dit op twee manieren kunnen verklaren: Wolkers vond de woorden overbodig en liet ze daarom weg. Het is bijvoorbeeld de vraag of een woord als ‘groot’ nog wel nodig is, wanneer er al ‘manshoog’ staat in de zin. Een tweede verklaring, die de eerste niet uitsluit is dat Wolkers op een andere manier wilde schrijven, objectiever en filmischer. Wolkers heeft namelijk meer gedaan dan alleen de niet-noodzakelijke woorden te schrappen.

Dit is goed te zien wanneer je hem vergelijkt met een andere herschrijver: E. du Perron. Du Perron heeft de klassieker *Het land van herkomst* (1935) een jaar na verschijnen herschreven. In 1996 verscheen een editie van dit boek waarin de laatste, geautoriseerde versie naast de eerste druk is gezet. Hieraan is goed te zien wat voor een soort herschrijver Du Perron is. Hij heeft net als Wolkers veel geschrapt, maar bij hem zijn het vooral overbodige functiewoorden als ‘nog’ en ‘toch’ die weggestreept zijn. Hij toont zich als een nuchtere, zakelijke herschrijver. Wolkers daarentegen heeft vooral bijvoeglijke bij naamwoorden geschrapt. Dit zijn het soort toevoegingen dat een subjectieve verteller maakt, maar die weggelaten moeten worden als je wilt dat het verhaal zichzelf vertelt (alsof het door een camera wordt waargenomen). Hierbij aansluitend is het feit dat Wolkers op meerdere plaatsen de stelregel ‘tonen in plaats van zeggen’ lijkt te hebben gevolgd:

> Versie 1: ‘Hebt u buiten ook een jongen met een lichtblauw colbertjasje aan gezien,’ vroeg hij luid. [...] Erik herhaalde zijn vraag langzaam en duidelijk, als hield hij er rekening mee dat de man doof kon zijn.
> Versie 2: ‘Hebben ze ook een jongen met een lange regenjas te pakken,’ riep hij. [...] ‘Een jongen van mijn leeftijd,’ zei Eric. ‘In een lange regenjas.’

In de eerste versie zegt Wolkers dat Erik zijn vraag herhaalt, in de tweede versie laat hij de dialoog in het geheel zien. Ook is hier te zien hoe de taal van Eric is aangepast; die is in de tweede versie veel realistischer, of: vlotter. (Dat

hij het in de eerste versie heeft over een jongen in een blauw colbertje en in de tweede over een lange regenjas valt nu buiten het aandachtsgebied).

De keuze voor een meer filmische schrijfstijl komt niet uit de lucht vallen. Kort nadat de tweede versie van *Kort Amerikaans* verscheen, kwam er een verfilming van dit boek uit. Deze film is gemaakt terwijl Wolkers schreef aan zijn nieuwe versie en het is dus niet onwaarschijnlijk dat de verfilming in zijn achterhoofd heeft meegespeeld. Het filmisch schrijven is ook terug te zien wanneer Wolkers minder vanuit het personage beschrijft, maar meer als door een camera registreert:

> Versie 1: Hij voelde dat uit de donkere streep iemand naar hem keek.
> Versie 2: Uit de donkere streep keek iemand hem aan.

De subjectiviteit en bijbehorende onzekerheid uit de eerste versie (de hoofdpersoon voelt alleen dat er iemand naar hem kijkt, zeker is het niet) is in de veranderde versie verdwenen. In de tweede versie heeft Wolkers het kijken tot een objectief feit gemaakt. Zo'n soort zin zou bij wijze van spreken in een filmscript kunnen staan, terwijl de zin uit de eerste versie typisch boekentaal is.

Literaire opsmuk

Over het algemeen kan gezegd worden dat Wolkers in zijn tweede versie vlotter heeft willen schrijven. De lezer glijdt gemakkelijk door het verhaal heen. Wolkers heeft zijn herschrijving minder literair, minder talig, met minder woorden en constructies uit een afstandelijke schrijftaal vormgegeven. Hij heeft zijn manier van schrijven hiermee aangepast aan hedendaagse normen. Zijn stijl is bovendien filmischer geworden; de lezer ziet het verhaal meer voor zijn ogen afspelen.

Wolkers ideeën over hoe te schrijven zijn in de loop van de tijd blijkbaar een bepaalde richting uitgegroeid. Zijn eerste roman sloot niet meer aan bij deze veranderde normen, vandaar dat hij de noodzaak zag het boek te herschrijven. Maar er valt meer over te zeggen.

Aan de manier waarop Du Perron *Het land van herkomst* heeft herschreven is te zien hoe hij zichzelf heeft verbeterd om zo goed mogelijk te passen in het beeld dat hij naar buiten toe wil uitdragen. Iets soortgelijks zou van Wolkers gezegd kunnen worden. Du Perron wilde voldoen aan het beeld dat hij samen met Menno Ter Braak in het literaire tijdschrift *Forum* uitdroeg, dat van ‘de vent boven de vorm’. De vorm zou ondergeschikt zijn aan de inhoud, literatuur zou gewoon moeten zeggen waar het op staat, zonder mooischrijverij. Du Perron heeft zichzelf herhaaldelijk verbeterd om in het beeld van de vent-schrijver te passen. Aan zijn herschrijving is te zien dat hij

zichzelf nog wel eens betrapte op overbodige mooie woordjes. Imago en beeldvorming spelen dus ook mee bij herschrijvingen.

Hoe toevallig is het dan dat Wolkers herschrijving precies aansluit bij het beeld van hem als schrijver? In de loop van zijn schrijverscarrière is Wolkers te boek komen te staan als de schrijver van romans 'zonder veel "literaire" opsmuk'. In schoolboeken wordt hij geprezen om zijn 'korte felle zinnen' en plastische, beeldende taal[1]. Dit zijn nu niet direct woorden die je zou gebruiken bij het lezen van de eerste versie van *Kort Amerikaans*. Wolkers eersteling past wat dit betreft niet geheel bij zijn imago. Het is tekenend hoe de openingszin er in de eerste versie uitziet en hoe Wolkers deze heeft veranderd:

> Versie 1: 'Hartstikke naakt, alleen zo'n klein dingetje hier.' Peter illustreerde zijn bewering door op de hoogte van zijn lichaam waar zich zijn geslacht moest bevinden, met zijn vingers en duim een beweging te maken, alsof hij vogels, die tot aan zijn schoenen genaderd waren, behoedzaam voederde.

Deze nogal ingewikkelde mooischrijverij uit zijn eerste roman heeft hij twintig jaar later verwijderd. De zin is radicaal veranderd in:

> Versie 2: 'Hartstikke naakt, alleen zo'n klein dingetje hier,' zei Peter en klopte genotzuchtig op zijn kruis.

Dat is pas zonder opsmuk. Hier is aan te zien dat stijl en stijlnormen niet een uniek en vaststaand gegeven van de schrijver zijn, maar ook te maken hebben met imago dat de schrijver wil uitdragen.

Literatuur

Dautzenberg, J.A. *Nederlandse literatuur. Geschiedenis, bloemlezing en theorie*. Den Bosch, Malmberg, 1989.

Perron, E. du. *Het land van herkomst*. Geannoteerde uitgave verzorgd door F. Bulhof en G.J. Dorleijn. Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1996. Eerste druk 1935.

Renkema, Jan. *Schrijfwijzer*. Den Haag, Sdu uitgevers, 1995.

Wolkers, Jan. *Kort Amerikaans*. Amsterdam, Meulenhoff, zevenendertigste druk, 1978. Eerste druk 1962.

Wolkers, Jan. *Kort Amerikaans*. Amsterdam, Meulenhoff, veertigste herziene druk, 1979.

Wideke Piel (1979) studeert neerlandistiek aan de Rijksuniversiteit Groningen. Hilde Meeus (1980) voltooide deze opleiding en studeert momenteel aan de Rietveldacademie.

1 Uit: Dautzenberg, J.A. *Nederlandse literatuur. Geschiedenis, bloemlezing en theorie*. Den Bosch, Malmberg, 1989

Bzzlletin
Proza

Zelfportret van een onmatig lezer
Over *De tak van Salzburg* van Atte Jongstra

Sluisvisserij en gymnastiek te water; het haar van Beethoven, de neus van Gogol of de broer van Christus; de bedevaarten van katholieke Nederlanders in de zeventiende en achttiende eeuw en de pyschologie van de verveling - geen onderwerp zo gek, of Atte Jongstra wijdt er wel een passage aan in zijn onlangs verschenen *De tak van Salzburg*.

In zijn inleiding beschrijft Jongstra zijn boek als het zelfportret van een lezer:

> Dit boek verbeeldt mijn leven als lezer vanaf 1985. Ik heb me in deze zeventien jaar als het ware in de zoutmijnen van boekhandel en bibliotheek laten zakken, en vertoon me nu zoals ik geworden ben. [...] *De tak van Salzburg* geeft een beeld van hoe men een lezer kan worden van het type dat hier voorligt. Meer een jager-verzamelaar dan iemand die met ijver en vrucht dat ene, vaste lapje grond bezaait, bebouwt en bemest. Een ongeduldig mens, grenzeloos nieuwsgierig naar steeds weer iets anders, aanvullingen, tegenstellingen, uitbreidingen, nevenschikkingen, etcetera's.
>
> Een denker ook?
> O nee! Beslist niet! Gewoon een lezer.

Wie Jongstra's brede belangstelling een beetje kent, zal zich niet verbazen over de eindeloze hoeveelheid aan onderwerpen die de revue passeren. Bekende en minder bekende. Zo is in De *tak van Salzburg* enkele malen sprake van auteurs als Multatuli, Sterne en Jean Paul, namen die in het werk van jongstra al vaker opdoken. Ook over Adolf Wölfli, de geniale schizofreen die zijn ongeveer 25.000 bladzijden tellend levenswerk bundelde onder de galmende titel *Von* der *Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten, leiden, in Drangsal bettend zum Fluch* schreef Jongstra al eerder. Dat Jongstra een voorliefde koestert voor encyclopedische werken, voor vreemdsoortige compilaties en voor monografieën over allerlei (semi-) wetenschappelijke onderwerpen blijkt waar hij het heeft over het werk van auteurs als Matthijs van Boxsel (De *encyclopedie van de domheid*) en J. Buisman (*Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*), maar ook wanneer hij titels ter sprake brengt als *Lexicon van het bijgeloof* (*Van abacadabra tot zwarte kunst*), *Universalwörterbuch der Sauerkrautwissen-schaft, Hovenierskunst in palmet en pauwstaart. Geschiedenis en techniek van het snoeien van leifruit* en *Gymnastiek in het licht der Schrift*.

‘Breed lezen’ - daarover gaat het in *De tak van Salzburg*. Jongstra betoont zich in dit boek een lezer van het formaat van encyclopedisten als Diderot en D'Alembert. Alles weten en alles met elkaar in verband brengen - ook daarover gaat het in dit boek. Maar anders dan Flauberts Bouvard en Pecuchet is Jongstra zich terdege bewust van de krankzinnigheid van een dergelijk ondernemen, en van de gevaren die de nieuwsgierige op zijn zoektocht naar alomvattende verbanden bedreigen. Want wie

in het internettijdperk zoekt naar verbanden, vindt meer dan hij wellicht aankan. Zoekmachines als Google - klaarblijkelijk één van Jongstra's favorieten - lepelen op ingetoetste zoekcommando's de ene na de andere link op. ‘Hier dreigt de oeverloosheid, een gevaar waar een lezer als ik soms maar moeizaam aan ontsnap,’ verzucht Jongstra dan ook wanneer hij verslag doet van een van die omzwervin-

gen op het internet. ‘De alles verslindende lectuur drijft je soms tot uitersten. Daar is een middel tegen: aan Adolf Wölfli denken,de schrijver/beeldend kunstenaar/componist die in Irrenanstalt Waldau nabij het Zwitserse Bern onwaarschijnlijk breed las en er in zijn *Von* der *Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten, leiden, in Drangsal bettend zum Fluch* (1908-1912) even onwaarschijnlijk verslag van deed.’ Wölfi verloor zich in de beschrijving van zijn ‘imaginaire reizen’ geregeld in een opsomming van alles wat zich aan zijn verbeelding opdrong. Verzamelingen werden bij hem zonder uitzondering reuzenverzamelingen, en met het een schizofreen eigen defect verdween in zijn beschrijvingen ieder hiërarchisch onderscheid tussen de dingen. ‘Inderdaad een antidotum tegen bandeloze verbreding, deze tekst, en al de teksten van een van de briljantste, kunstzinnige schizofrenen, die zijn leven lang met verbijsterende energie en hardnekkigheid probeerde de afgrond tussen zijn werkelijkheid en die van de gezonde medemens te dempen met zijn reiskundige inventies.’ Ik weet niet of Jongstra dit antigif vaak nodig heeft, maar ik kan het me voorstellen. Jongstra begeeft zich getuige *De tak van Salzburg* immers net als Wölfi vaak op imaginaire reizen ‘autour de sa chambre’, in zijn verbeelding, en laat die voeden door de onwaarschijnlijke hoeveelheid literatuur en lectuur waar hij zich aan overgeeft. Het gevaar je daarin te verliezen is niet denkbeeldig.

Maar er is een tweede ‘medicijn’, een medicijn dat ook Multatuli, Diderot, Jean Paul of Sterne toepasten: ironie. Waar het Jongstra betreft volstaat het daarvoor te kijken naar de manier waarop hij zijn teksten annoteert. De relatie tussen wat in die teksten wordt aangeroerd en de inhoud van de noten is vanuit een gebruikelijk ‘wetenschappelijk’ perspectief nergens evident, meestal arbitrair en vaak slechts associatief. Zo leidt het woord ‘kletskousen’ in een passage over antropologen tot een noot over de middeleeuwse volksprediker Jan Brugman; het woord ‘melk’ in een geciteerd middeleeuws recept is aanleiding voor een noot over het titelverhaal uit de bundel *Melk en andere verhalen* van Ivan Katajev, waarin sprake is van een melkinspecteur ‘- bijgenaamd “kalfje” vanwege zijn teerhartige karakter - die droomt dat de melk uit de hemel stroomt’; en in een stuk over bijgeloof vermeldt Jongstra dat Luther ‘in tijden van verzoeking met bloot achterwerk in bed stapte om de duivel te verjagen,’ waarop een noot verwijst naar Jeanloup Sieffs *Derrières*, waarin de auteur ‘de plastische, intellectuele en morele kwaliteiten’ van drieënnegentig achterwerken onderzoekt.

Mag hier nog sprake zijn van een gedachtesprong, de noodzaak of het gebruik van annoteren wordt werkelijk ridicuul waar Jongstra in een stuk over Palestina aanleiding ziet om een noot te wijden aan hamsters, die in die landstreek ‘waarschijnlijk’ overal voorkwamen, of waar hij in het woord ‘lijfschade’ in een stuk over de standaardmeter reden ziet een noot toe te voegen over de maandelijkse Engelse televisieserie *Perils for pedestrians*, waarin men zich bezighoudt met losliggende trottoirtegels en dergelijke.

Jongstra's methode levert ook vermakelijke stukken op. Neem het relaas over de zogenaamde ‘eerste studentenopstand’ van de hand van de priesterstudent Jan ter Laak, waar de opmerking van Ter Laak dat er soms ook ‘een heimelijke ontmoeting was om aan een verliefdheid ruimte te geven’ aanleiding is voor de in een noot opgenomen wetenswaardigheid dat in Melanesië man en vrouw gewoon waren elkaar hurkend te benaderen. Jongstra's noten bevatten verder allerlei handige tips en leuke wetenswaardigheden. Wie kan er niet zijn voordeel doen met deze boodschap voor

op het antwoordapparaat (uit *Latin for All Occasions* - exclusief voor latinisten): ‘Salve. Nemo nunc ipsum advenire ad longelocutum ad vocem tuam accipiendam potest, sed possis si velis nuntiam tradere dicendo simul ad sonitum audiveris. Memento sonitu praestolare. Ave.’? Of met dit aardige weetje: ‘Ten oosten van Gouda ligt Papekop. De bewoners kozen deze naam in 1853 als geuzennaam voor hun buurtschap, die ze in het vervolg bovendien “dorp” gingen noemen.’. Of met het gegeven dat de naam van een van Nederlands grootste schrijvers, Simon Vestdijk, teruggaat op een straathoek, aangezien diens grootvader als vondeling werd aangetroffen op de kruising van de Oostvest en de Dijkstraat in Haarlem.

Mijn favoriete noot is die over Scott, bijgenaamd ‘the Diver’, die een weddenschap aannam om binnen één uur

van een café in Londen naar Waterloo Bridge te rennen, van de brug te duiken en daarna weer terug te rennen. In de weddenschap inbegrepen waren enkele acrobatische toeren, waaronder het bungelen aan een touw dat om de nek was gebonden. ‘Helaas schoof de lus te strak om Scotts hals, zodat hij onder daverend applaus wegens de levensechte voordracht de geest gaf. Toen een oplettende toeschouwer hem lossneed, was het al te laat: Scott had de weddenschap verloren.’

Humor? Vaak wel. Maar de methode die zich achter deze curieuze wijze van annoteren verschuilt, is duidelijk. Het gaat om het arbitraire van het leggen van het verband zelf, om een ironisch commentaar op het idee van cumulatie van kennis. Zo vertelt Jongstra in ‘Dreggen, peilen, korren’ over het reisverslag van mevrouw A. Weber-van Bossé, die zich op 7 maart 1899 als lid van een flora- en fauna-expeditie ‘in den Indischen Archipel’ inscheept op H.M. Siboga. Genoemde datum gaat vergezeld van de volgende noot: ‘Het zou op de dag af nog acht jaar duren vóór Nat Gonella werd geboren, de trompettist die door Louis Armstrong als de beste blazer van Engeland werd beschouwd. Bij het vaststellen van gelijktijdigheden of juist het ontbreken daarvan is Cyril Leslie Beechings *Osford Dictionnary of Dates* (1993) een onmisbaar naslagwerk.’

In zijn inleiding bij *Familieportret* (1996) noteerde Jongstra al dat hij een voorliefde heeft voor schrijvers die over ‘Alles’ schrijven. Auteurs dus als Montaigne, Multatuli en Sterne, wier werken ‘worden overwoekerd door een klimop van voetnoten, citaten, uitweidingen, heen-en-weer verwijzingen, anekdotes enzovoort.’ ‘De meeste mensen houden niet van voetnoten,’ zegt hij in ‘Deze schets is naar de natuur’. ‘Het riekt naar de muffe academie, de duffe lucht van bibliotheken stijgt eruit op, men vindt voetnoten niet lekker.’ Jongstra wel, en hij zegt ook waarom. Hij leent er de woorden voor van de Amerikaans romancier Nicholson Baker, wiens debuut *The Mezzanine* uit 1986 een groot aantal voetnoten bevat. Baker noteerde over *fellow footnote meisters*: ‘Ze wisten dat de buitenkant van de waarheid niet glad is, aanzwelt en zich opeenhoopt naar goedgevormde alinea's, maar bedekt is met een ruwe beschermende bast van citaten, aanhalingstekens, cursiveringen en vreemde talen, een hele geannoteerde korst.’ De voetnoot, zo suggereert Jongstra, dient ‘om het woord aan de werkelijkheid te liëren, om te overtuigen, om te bewijzen,’ om éven snel aan te geven dat zoiets niet altijd geldt, immers, ‘de waarheid is veelkleurig’. Een voetnoot draagt soms een andere lezing aan van datgene wat in de tekst wordt gesteld en soms spreekt de voetnoot de lezing van de tekst tegen. Bij Jongstra is dat niet het geval. Zíjn voetnoten dienen slechts om te illustreren dat de boekenwereld een eeuwig uitdijend heelal is, waar hoofdwegen moeilijk vallen te onderscheiden van zijwegen, waar waarheid zich gemakkelijk hecht aan verzinsel en feit zich als vanzelf mengt met fictie. Je kunt je daartegen proberen te verzetten en proberen feit en fictie uit elkaar te houden, maar je kunt je er ook, zoals Jongstra doet, om verkneukelen - je ermee amuseren, of er een literair program van maken.

In zekere zin is Jongstra's literatuuropvatting een ouderwetse. De manier waarop hij te boek stelt wat hij heeft gelezen lijkt een beetje op die van de middeleeuwse monnik, van auteurs van werken als ‘Der naturen bloeme’. Bij dergelijke voorlopers van de moderne encyclopedie vind je immers een vergelijkbare mix van feit en fictie, van kennis en *hear-say*.

Desondanks is het geweldig wat ‘encyclopedische’ auteurs in hun neiging om ‘alles’ te beschrijven bij elkaar weten te harken. Met evident plezier verhaalt Jongstra

over J. Buismans *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*. Let wel: deel I van - voorlopig - vier delen, want het werk dijt onder de handen van de auteur uit tot groteske proporties. Dat kán ook niet anders wanneer je bedenkt dat Buisman niet alleen exact vermeldt 'hoe het donderde en bliksemde op 4 februari 848, hoe grimmig de winter en rampzalig de zomer in 1125', maar ook - bijvoorbeeld - de klachten beschrijft die de hertog van Borugondië in 1398 ontvangt over het kaalvreten van een polder, om dan vrolijk te beginnen aan de geschiedenis van het konijn in de Nederlanden - een laatkomer in de fauna van West-Europa, door de Romeinen beschouwd als delicatesse enzovoort. Kopen dat boek! is mijn reactie. Jongstra noemt Buisman een 'onmatig' historicus, maar hij

zou de aanduiding ‘onmatig’ ook op zichzelf kunnen toepassen. Meer nog dan in zijn vorige essayverzamelingen betoont Jongstra zich in *De tak van Salzburg* een onmatig lezer, een letteromnivoor van de bovenste (boeken)plank.

PIETER DE NIJS

Atte Jongstra, *De tak van Salzburg, autobiografie van een lezer*
Amsterdam, Querido, 2002.

De poëzie voorbij
Over Dirk van Bastelaere, *Wwwhhoooosshhh, over poëzie en haar wereldse inbedding* en J.H. de Roder, *Het onbehagen in de literatuur*.

In de marge (de essayistiek over poëzie) van de marge (de poëzie) van de literatuur verschenen twee interessante essaybundels die met veel vertoon van eruditie geschreven, prikkelende opstellen bevatten. Dirk van Bastelaere schreef een boek dat voor een groot deel handelt over de literair-politieke kanten van de poëzie en de poëziekritiek; in het boek van J.H. de Roder spelen de wortels van taal en poëzie een belangrijke rol.

Je geeft dergelijke rijke boeken de meeste eer door te doen waar ze om vragen: met ze in discussie gaan.

Hoezeer ze ook verschillen, er is - naast de genoemde eruditie en de uitdaging tot tegenspraak - een belangrijke overeenkomst tussen de schrijvers. Beide zijn gevormd door de taalfilosofie sinds Nietzsche: Barthes, Bourdieu, De Man, Derrida, Lacan, dankzij wie we van de illusie afgeholpen zijn dat de taal een instrument zou zijn om mee naar de werkelijkheid te verwijzen. We mogen nu van het tegenovergestelde uitgaan: de taal bepaalt en begrenst onze werkelijkheidsopvattingen en snijdt ons eerder van de werkelijkheid af (verhult) dan dat hij er iets over zegt (onthult). (In de taalfilosofie en sommige poëzie mag deze visie inmiddels *gefundenes Fressen* zijn, in de dagelijkse praktijk is het een weinig vruchtbaar beginsel - je zou geen essay meer (kunnen) schrijven.)

Van Bastelaere is een ideologisch bevlogen polemist, gestaald in het deconstructivisme en het structuralisme en zeer geïnteresseerd in literaire en maatschappelijke machtsverhoudingen, die derhalve om debat vraagt. Rob Schouten deed de essaybundel in *Vrij Nederland* (23 februari 2002) onrecht door hem, zonder op de inhoud in te gaan (!), af te doen als hooghartig academische, ideologisch gemotiveerde glossolalie. Juist die ideologische achtergrond had de poëziecriticus kunnen gebruiken om er zijn eigen poëticale standpunten tegenover te zetten en aan te scherpen. Overigens gaan Carel Peeters (*Vrij Nederland*, 19 januari 2002), Gerrit Komrij (*NRC*

Handelsblad, 16 mei 2002) en Kees 't Hart' (*De Groene Amsterdammer*, 17 mei 2002) wél het gesprek met Van Bastelaere aan, Komrij uiteraard op zijn gebruikelijke badinerende toon, maar intussen formuleert hij wel degelijk kritiek op Van Bastelaeres methode, die zijns inziens steeds verder afglijdt naar het dogmatische, waardoor deze vastloopt in ‘de betweterij van het zich vastbijten in regels en in door autoriteiten aangeleverde structuren.’

Vooral Kees 't Hart neemt *Wwwhhoooosshhh* serieus en stelt niet alleen een aantal scherpe vragen aan de methode van Van Bastelaere - Onttrekt Van Bastelaere zich aan de bestaande maatschappelijke verhoudingen die hij bekritiseert? Hoe weet hij zeker dat zíjn perspectief het juiste is? Als íederéén noodzakelijkerwijs een ‘vals bewustzijn’ heeft, waarom Van Bastelaere dan niet? -, maar laat ook zien dat zijn ideologische kritiek op bepaalde vormen van literatuurbeschouwing en bepaalde soorten poëzie zich schuldig maakt aan een vergelijkbare cirkelredenering die hij deze aanwrijft en die dus uiteindelijk ook zijn eigen manier van beschouwen treft: ‘Je stelt van te voren vast wat je van een werk vindt, wat je erin ziet, en laat er vervolgens een leesmodel op los om je gelijk te halen.’ Van Bastelaere gaat er in zijn radicale en consequente analyses van teksten vanuit dat deze altijd ideologisch bepaald zijn. Die ideologie blijft in mindere, maar meestal in meerdere mate impliciet. Hij analyseert het kritische werk van Hugo Brems en de poëzie van Herman Leenders en etiketteert beide als voortkomend uit burgerlijke Biedermeider opvattingen. Brems' poëziekeuze komt neer op: ‘Dit is poëzie die zich geen vragen stelt. Die niet twijfelt aan haar legitimiteit, functie, mogelijkheden, beperkingen of ethische premissen. Onkritisch als ze is tegenover overgeleverde poëtische formules en concepten, twijfelt ze geen moment aan haar positie binnen het literaire systeem, want door haar conformisme weet ze zich meteen van een plaats in het glorieuze, vergulde, sclerotische hart van de canon verzekerd. Deze poëzie werd geschreven met het oog op het centrum, vanuit de drang “erbij te horen”. Poëzie is dit, die de poëtische en maatschappelijke status-quo nastreeft, ultraconformistisch, tot in haar syntaxis, thema's, beeldspraak en krullige woordspel toe. Geheel onironisch streeft ze het waarachtige na, wat niet een enigermate adequate voorstelling van de complexe werkelijkheid is, maar een verzameling conventionele, stereotype representaties van de realiteit ter vervanging van de realiteit.’

Simpel geformuleerd: Brems blijkt een rigide voorkeur te hebben voor *mainstream*poëzie, Van Bastelaere houdt een even rigide pleidooi voor deconstructivistische poëzie, want Van Bastelaere maakt zijn structuralistische ideologie wél expliciet - en demonstreert zijns ondanks dat zo'n dogmatisch systeem vastloopt in zichzelf, al was het maar, omdat het te beperkt is. Dat mag in eerste instantie op zichzelf niet erg vruchtbaar lijken, maar de gepresenteerde explicitering, zowel van andermans als van Van Bastelaeres standpunten, lokt uit tot herbezinning op het eigen perspectief. *Wwwhhoooosshhh* maakt op zijn minst het bestaan van de eigen impliciete opvattingen en verwachtingen bewust en demonstreert wat een cruciale rol ze al spelen nog vóórdat het gedicht gelezen wordt.

Vergeleken met de literair-politiek *angehauchte* Van Bastelaere is De Roder een estheticus. Hij houdt in de eerder apart verschenen en nu in verkorte versie opgenomen brochure *Het schandaal van de poezie* een ingenieus en nauwelijks samen te vatten betoog dat, mede gebaseerd op Frits Staals onderzoek naar rituelen, leidt tot de conclusie dat gedichten de werkelijkheid niet uitdrukken, maar dat het taalhandelingen

zijn die, voortkomend uit rituelen, vooral muzikale kwaliteiten hebben. Daardoor, zo redeneert De Roder, zou poëzie tot een zekere betekenisloosheid neigen. De Roders betoog klinkt plausibel, maar of het wáár is, valt natuurlijk niet meer te bewijzen. Als het echter waar is, laat De Roders eigen interpretatie van Paul Valéry's gedicht ‘Les pas’, waarin hij duidelijk maakt dat het om een liefdesgedicht én de evocatie van een inspiratief moment gaat, zien hoe ver de moderne poëzie zich van de oorsprong af bewogen heeft, want zijn analyse is deels gebaseerd op het taalgebruik, maar vooral op de consequenties daarvan voor de inhoud, de betekenis van het gedicht.

De vraag is dus gerechtvaardigd wat De Roders bevindingen betekenen voor het lezen van eigentijdse poëzie,

want de achilleshiel van zijn argumentatie is natuurlijk dat hij spreekt van '*de*' poëzie.

Er spelen bij hem als argument gebruikte noties mee, die mijns inziens ook een andere zienswijze zouden kunnen ondersteunen. Dan bedoel ik niet een enkele zwakke plek als een drogreden van het soort: 'Aan het vrije vers ligt weliswaar geen metrisch schema ten grondslag, maar dat betekent niet dat er geen sprake is van ritme: elke ordening van woorden door de dichter is een vorm van ritmisering.,' waar hij dus zegt: 'Er is geen schema, maar er is wel een schematisering, want alles (wat de dichter schrijft) is nu eenmaal schematisering.' Aan dit soort dooddoeners bezondigt hij zich verder zelden of nooit, maar juist deze zin laat zien dat de hedendaagse poëzie zich aan de oorsprong aan het onttrekken is; het ontbreken van een metrisch schema betekent dat de ordening van de woorden door de dichter een andere inzet heeft gekregen.

Ik zet tegen De Roders vernuftige redenering mijn eigen ervaringen met poëzie in. De Roder wijst er terecht op dat poëzie primair de ervaring is: 'het gedicht is alleen ervaarbaar in het realiseren van het gedicht als taal*handeling*, in het lezen ervan dus.[...] Het begrijpen van poëzie overleeft de vorm niet.' Hij committeert zich hiermee dus aan Paul Valéry die hij dan ook met instemming citeert: 'Het gedicht sterft niet aan bewezen diensten, het is speciaal gemaakt om uit zijn as te herrijzen en tot in het oneindige opnieuw te worden wat het zojuist was.'

Wanneer ik deze passage van Valéry zou aanhalen, zou ik het slot van de zin willen variëren: - en tot in het oneindige méér te worden dan wat het zojuist was. Anders dan De Roder verbind ik de herhaalbaarheid van de poëzie minder met de klank, het ritme en de strofebouw en derhalve met de neiging tot betekenisloosheid. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat een modern gedicht, naarmate het vaker gelezen en geïnterpreteerd wordt, vol loopt met betekenis(sen) die bij iedere volgende lezing mee zullen spelen. Men leze De Roders essay over 'Les pas' waarin hij de visies van Rilke en Vestdijk op het betreffende gedicht aanvult, verdiept en verrijkt. (Het is hierbij opvallend dat hij een poëticale uitspraak van Valéry negeert, terwijl hij elders poëticale uitspraken van dichters als bewijs opvoert.)

Is het niet zo, dat een gedicht iedere toelichting als het ware opzuigt en dáárdoor een volgende lezing overleeft? Ik bedoel uiteraard niet te ontkennen dat de vorm van een gedicht meespeelt, ook bij het ontstaan ervan, maar tegenover 'de neiging tot betekenisloosheid' durf ik de op ervaring gebaseerde opvatting in te brengen dat poëzie een manier van reageren op de werkelijkheid zou kunnen zijn, die in het geding komt wanneer de alledaagse taal tekort schiet. Er zijn gebeurtenissen, zintuiglijke gewaarwordingen die dermate complex zijn dat 'gewone' taal hoe dan ook tekort schiet en ons - geheel volgens structuralistische opvattingen - van die ervaringen afsnijdt. Wat zit er dan anders op dan op zijn minst die complexiteit proberen te vangen ... in de complexe taal van een gedicht? Derrida's opmerking dat de poëzie voorbij de *logos*, de taal lijkt, is wellicht niet alleen als een reductie van de betekenis op te vatten, maar (ook) als een surplus. (De poëzie kan daardoor bij uitstek dienen als bewijs van de structuralistische opvatting dat de betekenis van woorden niet vaststaat.)

De Roder gebruikt als voorbeeld de welhaast Gregoriaanse voordracht van Joseph Brodsky. Die heb ik tijdens *Poetry international* gehoord, maar diens gedrevenheid kreeg pas reliëf toen de vertaling van het gedicht tenminste nog enig licht op de inhoud wierp.

Het werk van Lucebert en Hans Faverey kan prachtig dienen als argument voor de stelling dat beide zienswijzen elkaar niet uitsluiten. Niemand zal ontkennen dat ritmisering in het werk van beide dichters een grote rol speelt - daarvoor hoef je ze niet eens zelf te hebben horen voorlezen -, maar tevens zijn beide oeuvres voorbeelden van bijkans ongelimiteerde betekenisverrijking: men vult interpreterend complete bibliotheken.

Zijn, zoals De Roder beweert, de gedichten van Lucebert en Faverey te genieten zonder ze te begrijpen? Natuurlijk, zoals elke vorm van muzikaliteit te genieten valt, maar moderne poëzie, die ervaringen onder woorden probeert te brengen die te complex zijn om in ééndimensionale abstracta te kunnen vangen, brengt altijd iets van een inzicht teweeg en dat effect kan niet uitsluitend op al dan

niet rituele klanken berusten. Rutger Kopland levert een goede formulering voor deze ervaring: ‘Mooi, maar dat is het woord niet’ (tevens de titel van Koplands boek over poëzie, waarover De Roder geschrokken opmerkt dat het onderschat lijkt te raken). Inderdaad, in poëzie is het altijd méér.

Hoe zit het nu met de gememoriseerde poëzie die kampslachtoffers hielp overleven, van waaruit De Roder zijn betoog begint? Zou daar het zuivere ritueel van de herhaling voldoende geweest zijn voor íedere vorm van poëzie - zodat ook een aftelversje had gekund, of is dat té cynisch gedacht? Want ook De Roder gaat er uiteindelijk van uit dat beide theorieën elkaar niet uitsluiten. In een *révérence* voor de poëzie van Dirk van Bastelaere noemt hij hem ‘dichter’ (verwijzend naar de kracht en de vorm van diens gedichten) ‘ondanks zichzelf als theoreticus’ (de door Van Bastelaere veronderstelde ideologische achtergronden, betekenissen dus), schrijft dat diens poëzie kruipt waar zij niet gaan kan en stuurt ons - met een verwijzing naar het vanzelfsprekende (?) dichterschap van Octavio Paz - terug naar waar het om draait: *the fact of poetry*.

RON ELSHOUT

Dirk van Bastelaere, *Wwwhhoooosshhh, over poezie en haar wereldse inbedding* Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2001
J H de Roder, *Het onbehagen in de literatuur* Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2001

Bzzlletin
Poezie

En terluiks geopend verschil
Over *Het is* van Geert Buelens.

In een essay, met een overduidelijke verwijzing naar Wallace Stevens getiteld ‘Notes Towards a Realist Construct’ (*Yang*, april 2001), stelt Geert Buelens de vraag: wat zou het realiteitsgehalte van een gedicht kunnen zijn?

Hij maakt daarin maar weer eens het onderscheid tussen dichters die een vorm van geïntensiveerd en geconcentreerd *parlando* schrijven dat erg nauw aansluit bij de ‘gewone’ spreektaal en die daarin (klassieke, neo-classicistische, nieuw-realistische, neo-romantische) ‘realiteitsbetrokken’ gedichten schrijven (zoals Gorter (O, ja - en *Verzen* uit 1890 dan?), Nijhoff, Elsschot, Andreus, De Coninck, Nolens, Gruwez, Barnard, Stassijns ...) tegenover ‘taalgerichte’ dichters die moderne of postmoderne poëzie schrijven (Lucebert, Kouwenaar, Faverey, Ter Balkt, Kregting, Van Bastelaere, Hertmans, Hüsgen).

Het lijkt in eerste instantie een verdedigingsrede te worden voor de tweede soort poëzie, maar draait uit op een genuanceerd pleidooi voor een synthese. Het is evenwel evident dat Buelens een broertje dood heeft aan poëzie die zich uitsluitend beweegt in het eerst genoemde veld. Hij haalt natuurlijk niet voor niets juist Herman de Coninck aan en stelt dat deze suggereerde ‘dat hij *ook* (mijn cursivering - RE) vond dat poëzie aan kracht en belang wint wanneer ze de grenzen van de “natuurlijke” spreektaal opzoekt of zelfs verlaat.’ Buelens' appreciatie gaat uit naar ‘teksten die de verwoording en dus ook de beleving van de realiteit willen doorbreken, verstoren, op zijn kop zetten.’ Hij nuanceert dit standpunt doordat hij inziet dat een tekst, zodra hij woorden gebruikt, verwijst naar de realiteit, hoezeer alles ook in het werk wordt gesteld het banale en anekdotische te overstijgen. Hij is het met de visie van Dirk van Bastelaere eens dat het gedicht geen *representatieve* functie heeft, maar een *presentatie* is: ‘De wereld die door het gedicht wordt opgeroepen bestaat enkel binnen de grenzen van dat specifieke gedicht.’

Volgens Buelens zitten juist in een eigenzinnige versmelting van beide ‘soorten’ poëzie intrigerende ontwikkelingsmogelijkheden. Zijn voorkeur voor de tweede soort blijkt opnieuw als hij de voorgestelde synthese gestalte geeft: ‘Een gedicht hoeft niet langer te benadrukken dat het een onpersoonlijke *constructie* is waarin uiteindelijk enkel de taal aan het woord is. [...] Je kan er ook gewoon vanuit gaan dat dit zo is, zonder het te thematiseren.’ Volgens Buelens zouden gedichten zich niet langer door het postmoderne opzetten van schijnredeneringen, het gebruik van figuren als de anakoloet en het exploreren van de onvermijdelijke aporie, in de wielen moeten rijden, maar juist zo onstentatief mogelijk de taal van alledag gebruiken en die dan tegen zichzelf laten keren, want, aldus Buelens, ‘het oude dictum van Sjklovsky dat de dichterlijke taal de perceptie van de wereld door de lezer moet vertragen door die wereld als vreemd voor te stellen blijft onverkort gelden.’ Het *parlando* zou dan de lezer in en door het gedicht moeten loodsen en hem dan - haast ongemerkt, en juist daardoor erg krachtig - van zijn welbehagen ontdoen.

Ik raak altijd enigszins geïrriteerd door die absolutismen - hoezo zou *de* poëzie iets *moeten*? - maar de vraag waar het om gaat is natuurlijk: wat levert deze poëtica in de praktijk voor gedichten op?

'Boodschap (voor Harold)' is een van de eerste gedichten uit Buelens' debuut als dichter *Het is*:

Enkel het ondenkbare is
ondenkbaar
voor de maretakbewoner
voor het venster

venters van waren
en leugens laten sporen na
in je gebied dat niet van deze wereld
is het is
gegroeid uit een kind
van steen

Laat het oog droog opdat het zou zien
dat niets

dan het ondenkbare
ondenkbaar is
voor de grenzeloze. Zijn geluk
is het lijk van het gelijk

Je kunt van dit gedicht moeilijk beweren dat het ostentatief de taal van alledag gebruikt: de complexiteit van de schijnbaar eenvoudige zinnen vertraagt wel degelijk de perceptie van de wereld (te meer daar die niet 'van deze wereld' is) en er wordt het nodige in het werk gesteld om het anekdotische te overstijgen, want wie via het cluster woorden 'niet van deze wereld', 'een kind van steen', 'de grenzeloze' en 'het lijk' niet op het idee komt dat het hier om een gestorven kind gaat en 'het ondenkbare' (een metafoor voor) 'de dood' moet zijn, heeft aan dit gedicht nog een stevige, semantische kluif.

Ik parafraseer er maar even op los, op zoek naar het banale anekdotische. Voor de maretakbewoner is de dood ondenkbaar (aan de precieze inhoud van dit laatste woord in dit verband zou een heel essay te wijden zijn, maar één betekenis is evident: wij kunnen het dood zijn niet denken, omdat we van 'gene zijde' geen enkele kennis hebben). Het woordspel met 'waren' (de *goederen* die al dan niet met leugens aan de man gebracht werden en de betekenis *waarheden* die meespeelt) en 'leugens' is te doorzien en dat die hun sporen nalaten in de materiële en geestelijke wereld is alleszins te begrijpen. Maar 'die wereld' is niet (meer) van 'deze wereld', zoals die gevormd is door het gestorven kind, naar wie blijkbaar de gedachten uitgaan. Wanneer 'de grenzeloze' uit de laatste strofe het gestorven kind is, is voor hém het ondenkbare (ook) ondenkbaar (omdat een dode niet kan denken), maar voor de achtergebleven maretakbewoner is 'het ondenkbare' inmiddels wel deel van zijn wereld gaan uitmaken. Komt zo het bijgeloof van de maretak als verdrijver van nachtmerries in zicht? In de laatste zin zou het woord 'geluk' misschien tussen aanhalingstekens gedacht kunnen worden, want het geluk is daar nogal relatief: wie gelijk heeft of krijgt, blijft achter met het lijk van dat gelijk, omdat 'gelijk' hebben, de dood in de pot, het einde van het denken, betekent.

Is dit nu een gedicht dat de verwoording en dus de beleving van de realiteit wil doorbreken, verstoren, op zijn kop zetten? Het lijkt me eerder een gedicht met een hoog realiteitsgehalte, in die zin dat het op een schijnbaar eenvoudige, maar in wezen complexe, talige manier een verstoorde en daardoor complexe realiteit weergeeft, waar het oog met moeite droog bij blijft. Het zou daarmee eerder een representatief

gedicht dan een presentatie zijn, het is namelijk in hoge mate de vraag of de geëvoceerde realiteit uitsluitend binnen de grenzen van dit specifieke gedichte bestaat. Daarmee wil ik niet suggereren dat het gedicht van Buelens biografische kanten heeft (daar ben ik hoegenaamd niet in geinteresseerd), maar dat de situatie buiten het gedicht heel goed kan bestaan.

Overigens pretendeer ik niet een sluitende interpretatie van het gedicht verstrekt te hebben. Niet alleen zou er over ‘ondenkbaar’ en de slotzin nog héél véél te zeggen zijn, de titel (te verbinden met de derde strofe), de functie van het venster (als tegenstelling te verbinden met ‘de grenzeloze’), de precieze duiding van de term ‘maretakbewoner’ zijn onbesproken gebleven. Maar misschien is dat allemaal ook niet de bedoeling, beslist niet alle gedichten van Buelens lenen zich voor een aanpak gebaseerd op ‘oude schema's’. Hij geeft onder de titel ‘Werk’ een leesadvies: ‘Speel nu met mij / er gaat een wereld voor je open / die weer terug dichtgaat / als je niet participeert //

Spontaan genieten / is de boodschap voor ons allen / het is alleen een / job / voor wie in oude schema's denkt [...] Dat is iets anders / dan de groei te willen controleren / dát wordt hier / ja / niet meer getolereerd. [...] Dat maakt ons /tot wie we zijn /geworden / een potentieel / dat eindelijk is / geactiveerd [...] en hij eindigt: ‘Dit is voor velen / inderdaad / nu echt / het einde / het is de aanvang / van een grenzeloos / gebruik’.

Wanneer we voor het gemak even aannemen dat in Buelens' ‘we’ dichter en participerende lezer samenvallen dan is vast te stellen dat er een groot potentieel geactiveerd is en dat Buelens' poëzie open ligt voor een grenzeloos gebruik, want zijn bijna leestekenloze taalexploraties grossieren in dubbelzinnigheden die het schijnbaar alledaagse taalgebruik, althans het onmiddellijke begrip daarvan, ernstig verstoren. Probeer de volgende regels, die de syntaxis ontregelen, maar eens ‘spontaan’ te ‘genieten’:

> Het is
> alweer
> het is
>
> wat
>
> een stil leven
>
> de vergroeiing van wat
> schors en wat van
> merg een geleider
> maakt [...]

Dat geldt ook voor sommige titels: zijn gedichten met titels als ‘Galina’, ‘Misha’ en ‘Richter’ werkelijk *spontaan* te begrijpen, als je niet onmiddellijk door hebt dat ze verwijzen naar de componisten Oestvolskaja en Mengelberg en de Duitse schilder Gerhard Richter? Daarnaast doet zich de vraag voor of gedichten die op die manier verwijzen naar het werk van kunstenaars op eigen benen kunnen staan en dus pure presentaties zijn, of dat het talige representaties van de betreffende kunsten zijn. Als ik me niet vergis, valt er aan de spanning tussen de poëticale uitspraken van Buelens en *the fact of poetry* nog wel het één en ander te verhapstukken. Het laatste gedicht uit de bundel, ‘Orakel’, eindigt met deze regels:

> Wie het raadsel heeft
> vergroeit
> ontsnapt
> aan mij

Soms vergroei ik en ontsnap ik aan hem.

RON ELSHOUT

Geert Buelens, *Het is* Gedichten J M Meulenhoff, Amsterdam, 2002

Er is geen bestemming
Over Kees Ouwens' *Alle gedichten tot dusver* en *En gene schitterde op de rede, over Kees Ouwens*

Toen Piet Gerbrandy, ter gelegenheid van de VSB-Poëzieprijs 2000 die toegekend was aan Kees Ouwens' bundel *Mythologieen*, een overzichtsartikel aan diens oeuvre wijdde, verzuchtte hij: 'Wanneer wordt dat vroege werk nu eindelijk eens verzameld of herdrukt?' Inmiddels is dat boek er: *Alle gedichten tot dusver* en tevens is duidelijk geworden waaróm het zo lang geduurd heeft voordat het verscheen: in *En gene schitterde op de rede*, een verzameling indrukwekkende essays over het werk van Kees Ouwens onder redactie van Hans Groenewegen zijn enkele brieven van Ouwens opgenomen en uit één daarvan blijkt dat de uitgeverij al in 1993 voor een dergelijke uitgave voelde, maar dat de dichter zelf de boot afhield - en waarom:

> Onomwonden gezegd is te veel in dat werk me onverdraaglijk, ik moet wel sterk veranderd zijn, dat het me nu zo onbehagelijk stemt, wie het werk afwijst, verwerpt de persoon, daar zal het op neer komen. Zeker ben ik te toegeeflijk geweest, Intieme handelingen, bij voorbeeld, daar schaam ik me voor, alles in die bundel staat me tegen, als ik een braakmiddel nodig heb - vergeef me de opmerking - kijk ik dat boekje even in. Ik heb toen niet geweten wat ik deed, maar herinner me nog heel goed dat ik het welbewust zo heb willen doen, en ik neem het me kwalijk. De vijf bundels als opeenvolgende stadia zijn beneden de maat gebleven van de wil, ik heb er geen beter woord voor. In de inhoud zit een zekere lijn, maar de vorm is te wisselvallig, en vaak te vormeloos. Ik heb de verzamelde gedichten van Hans Faverey gelezen en ben diep onder de indruk. Onnoemelijk veel verbleekt erbij. Opmerkelijk is dat deze poëzie niet *klinkt*, of *stroomt*, laat staan zoet vloeiend is, dus niet kan behagen of troosten, god zij dank, en dat ook niet lijkt na te streven. Aan zijn lucide, superieure consequentheid, talent, kortom, heeft het mij ontbroken.

Het is dus bijna *ondanks* de dichter dat het - nog niet afgeronde - oeuvre nu in zijn geheel beschikbaar is en dat is vanuit literair opzicht van belang voor de lezer die de 'zekere lijn' in het werk van Ouwens helder voor ogen wil hebben. Kees Ouwens is namelijk geen schrijver van bundels en al helemaal niet van gedichten, maar de maker van een oeuvre, waarin van alles met elkaar samenhangt. Het is dan ook veelzeggend dat welhaast iedere essayist in *En gene schitterde op de rede* er niet aan ontkomt het héle werk in zijn beschouwing te betrekken, zelfs de romans zijn nadrukkelijk in verband te brengen met het poëtische werk en Ouwens doet er nog een schepje bovenop door - vanuit zijn onvrede - aan enkele bundels nog enige indertijd verworpen, maar bij nader inzien onmisbaar gebleken gedichten toe te voegen. Al dan niet met behulp van de essaybundel heen en weer bladerend en lezend in de poëzie is zicht te krijgen op de spectaculaire ontwikkeling die Ouwens, als dichter en als persoon, doorgemaakt heeft. Zijn hele werk staat in het teken van een queeste, een zoektocht die wat betreft de inhoud wellicht het beste mystiek te duiden is en waarvan de thematiek door Yra van Dijk als volgt wordt samengevat:

Dat (dat bepaalde teksten geen realiteit beschrijven, maar er een scheppen) geldt ook voor de poëzie van Ouwens. Daarmee is niet bedoeld dat Ouwens gedichten schrijft die alleen over zichzelf gaan. Ouwens' poëzie handelt ook over identiteit, schoonheid, angst, liefde, het landschap en allemaal andere dingen

> die meer met de werkelijkheid dan met de literatuur te maken hebben. Daarbij gaat ze echter ook altijd over de vraag naar de relatie tussen de realiteit, de dichter, en zijn woorden, over schrijven als de enige manier om je te verhouden tot de werkelijkheid, jezelf of de ander.

De gespannen relatie tussen de dichter, zijn 'stompzinnig lijf' en de hem omringende werkelijkheid varieert van bundel tot bundel en ook de zoektocht naar met wie ('de' ander, een vrouwengestalte) of met wat (het landschap) hij zoekt samen te vallen verschilt en ontwikkelt zich dus.

Ook stilistisch heeft zijn werk een grote vlucht genomen, want het in een statige - door sommigen voor ironische gehouden - stijl geschreven werk uit het begin wordt naarmate het werk vordert steeds weerbarstiger, in Ouwens eigen bittere(?) formulering: 'in de gewrongenste zegging', hetgeen de vraag rechtvaardigt of zijn afgunst op de door hem vermeende luciditeit van Faverey daarop gebaseerd is. In een brief aan Jan E. Bouman schrijft Ouwens: 'Waar ik naar concentratie en klassieke eenvoud streef [...] deelt de kiemcel zich teugelloos in beschrijvingen, scholastische haarkloverijen en protoplasma-achtige samenklonteringen van impressies.' Hij gaat zelfs in *Afdankingen* (1995), zoals Hans Groenewegen in een essay overtuigend laat zien, poëtisch het gevecht aan met het werk van Faverey. In de loop der tijd neemt inderdaad het aantal abstracties, het aantal anakoloeten in het werk van Ouwens toe, het is echter duidelijk dat het 'zoekende formuleringen' zijn, hetgeen de poëzie er niet helderder, maar des te dwingender op maakt. Wanneer Ouwens al in *Droom* (1988) op het oudere werk terugkijkt, stelt hij in 'Het was een dag in april' vast:

> Jaren daarvoor had ik getracht mijn uiterlijk
> ingang te
> doen vinden bij de landschappen omdat zij te
> behelzen schenen
> wat in mij was in feite. En niets heb ik daarbij
> gewonnen. Niets
> van dat wat alreeds in mij was heeft kunnen
> vinden wat het zocht
> daar buiten mij omdat het er niets te zoeken
> had dan dat wat
> vindbaar was misschien maar niet aldaar
> in feite
>
> En daarna brak die dag dus aan
> Die dag van vele jaren later
> Die dag van het 'sindsdien' en 'er is voorbijgegaan'
> Maar verder doet dat niet ter zake

April is the cruellest month, want door het voortdurend mislukken van Ouwens queeste en 'de ontmoedigende / waarschijnlijkheid van mijn Verhouding tot de Dingen' (let op de hoofdletters en het voorzetsel 'tot' en niet: 'met'!) is er aan zelfhaat geen gebrek, omdat het gezochte samenvallen maar niet wil plaatsvinden: 'maar niets van dat alles / zijnde zoals ik en daarom: hevig hevig probeerde ik niet te bestaan'. Wie de queeste in de taal volgt, raakt er vanzelf doordrongen van dat deze 'mislukkingen' een wezenlijk onderdeel van het proces uitmaken. Wanneer de queeste al eens uitmondt in een succes, zoals in 'Tocht' (*Klem*, 1984) waarin 'het mateloze

te zien’ valt en de ruimte op zijn hand is, omdat die hem in zich opneemt, dan *moet* dat tijdelijk zijn, het gedicht eindigt dan ook met een symbolische zelfdoding, want ‘de wereld / sloot zich’.

De verzamelbundel werpt niet alleen licht op de ontwikkeling van Ouwens' werk,- maar ook de kiemen van waaruit later werk ontstaat en het recapituleren van oudere gedichten om verder te kunnen, worden duidelijker zichtbaar, - soms zijn hele bundels ‘antwoorden’ op eerder verschenen werk en het is niet ondenkbaar dat het op enig

moment vastloopt. In één van zijn brieven (1995) schrijft Ouwens al dat hij een ‘eventuele bundel als [...] een, naar ik hoop, omvattende, afronding, misschien niet van mijn “loopbaan”, dan toch van een thematiek’ beschouwt en vervolgt met de mededeling dat zijn ideaal is ‘*toch nog* (mijn cursivering - RE) een zevende bundel te schrijven, buiten mededinging, en als een tegenpool, zoals de kurk de fles afsluit, en het verder aan het toeval over te laten.’ Nuchter tellen leert dat ‘het toeval’ nog enig respijt heeft opgeleverd, maar tegelijkertijd laat de voortgang in het werk vermoeden dat Ouwens nu in ieder geval weet waar hij zijn mystieke verlangen op moet richten: de paradox is dat het werk stilistisch duisterder geworden is, maar dat het des te meer op zoek is naar ‘het licht’. De beschouwingen van Peter van Lier en Tom Van de Voorde spreken duidelijke taal, ze zijn respectievelijk ‘Voor de dag met dat licht’ en ‘Op weg naar het licht’ getiteld. Van de Voorde, en hij is niet de enige, stelt dat de ‘absolute geest’ waar Ouwens naar op zoek is uiteindelijk wel eens samen zou kunnen vallen met het in ‘breskens' haven’ waargenomen ‘aan scherven, schitterend gebroken’ ‘westelijk zonlicht’, dat ‘van een liefelijkheid [is] die wij niet bereiken kunnen’. Als Ouwens dat in een gedicht zou kunnen vangen, zou dat het eindpunt van zijn zoektocht en van zijn poëzie betekenen. Van de Voorde stelt dan ook dat Ouwens' ultieme streven is: de opheffing van de poëzie. Met een verwijzing naar Ouwens' ‘Uitgebreidheid’ (*Klem*, 1984): er zou dan een einde komen aan zijn ‘woorddadige / vernietiging van mijzelf waarmee ik doende was mij / te scheppen door te vernietigen’. Vooralsnog echter draagt deze verzameling geen afsluitend karakter: ‘tot dusver’ Bovendien eindigt ze met *Etgroen* waaraan nadrukkelijk het predikaat *in statu nascendi* is toegevoegd. De laatste woorden: ‘waarheen? // vanwaar zijn vraag / als de weg bekend is, het antwoord / niet zijn behoud zal geweest zijn?’ ‘In staat van wording’ - is dat niet de beste samenvatting van Ouwens' hele werk?

RON ELSHOUT

Kees Ouwens, *Alle gedichten tot dusver* J.M Meulenhoff, Amsterdam, 2002.
Hans Groenewegen (red.), *En gene schitterde op de rede, Over Kees Ouwens* Historische uitgeverij, Groningen, 2002.

Register van de eenendertigste jaargang nummers 279 t/m 283 - 2001-2002 Samenstelling: Pieter Cramer

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn ervan uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zogenaamd oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

ALPHENAAR, Carel
Vondel, Joost van den 'Jozef in Egypte' *281/60*

GERBRANDY, Piet
Vondel, Joost van den (als dramaturg) 281/17

VONDEL, Joost van den OP AMSTELREDAM (gedicht) 281/3
zie ALPHENAAR, Carel
zie BEURSKENS, Huub
zie BLOEM, Rein
zie BZZLLETIN 281
zie ELSHOUT, Ron
zie GERBRANDY, Piet

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Piet Gerbrandy over Joost van den Vondel heeft geschreven - en wel in het bijzonder over Vondel als dramaturg - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 281 op pagina 17; vervolgens dat er van Joost van den Vondel zgn. oorspronkelijk werk in BZZLLETIN is gepubliceerd, in dit geval is het een gedicht dat je in nummer 281 op pagina 3 aantreft. Bij Joost van den Vondel vind je verschillende verwijzingen; als je op zoek bent naar het artikel over Vondel als dramaturg moet je dus die hele lijst aflopen, dat wil zeggen: de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Gerbrandy, Piet), zoals je eerst bij Carel Alphenaar moet kijken om te vinden waar en wat deze over Joost van den Vondel heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 281 op pagina 60 een artikel van zijn hand over het toneelstuk *Jozef in Egypte* zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

A

ALPHENAAR, Carel
Vondel, Joost van den 'Jozef in Egypte' *281/60*
zie HAMANS, Camiel

B

BARNAS, Maria
DE AMSTEL (gedicht) 281/91
BEURSKENS, Huub
OP VONDELS AMSTERDAM
(gedicht) 281/16
BLOEM, Rein
OP DE PLAATS RUST (over de verlosser in de elfde eeuw) 282/92
Boer, Lodewijk de ‘Zungchin’ *281/71*
Vondel, Joost van den ‘Zungchin’ *281/71*
BOEF, August Hans den
Het Forum-essay (Ter Braak en Du Perron) (i.s.m. Sjoerd van Faassen) 280/3
BOER, Lodewijk de
zie BLOEM, Rein
BOERSTOEL, Jan
Dé PLAATS (gedicht) 281/90
BOUAZZA, Hafid
zie STORM, Arie
BRAAK, Menno ter
zie BOEF, August Hans den
BRAKMAN, Willem
zie ELSHOUT, Ron
BREDERODE, Désanne van DE VERLOSSER 282/1
BROENS, Willem
DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS I 280/102
DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS II 281/111
DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS III 282/104
DAARBUITEN GEEN TOEGANG VOOR RUITERS IV 283/87
DE ZWEMBADPAS; EEN HEID (stripverhaal) 283/34
KAARTCODE: DE VRAGEN (stripverhaal) 280/22
MICROCOSMOS 4 279/86
PORTRET VAN EEN KUNSTWERK ALS BOEK (gedichten, reactie op werk van Peter Verhelst) 279/30
RESERVESLEUTELS VOOR DE HEMEL (met fotografie van Vincent van Wanrooy) 282/12
BROUWERS, Jeroen
zie ELSHOUT, Ron

C

CLOO, Anne du AMSTERDAM (gedicht) 281/30
CROISET, Hans
zie NIJS, Pieter de

D

DEKKERS, Hans
Faulkner, William ‘Absalom, Absalom!’ *282/72*
DRESDEN, S.
zie THIEL, Bert

E

ELSHOUT, Ron
OP AMSTERDAM EN ROTTERDAM (gedicht) 281/92
Brakman, Willem ‘Vrij uitzicht’ *280/93*
Brouwers, Jeroen (over zijn essayistiek) 280/39
Gerbrandy, Piet ‘De zwijgende man is niet bitter’ *283/84*
Godijn, Wouter ‘Langzame nederlaag’ *283/82*
Hamelink, Jacques ‘Zilverzonnige en onneembare maan’ *281/108*
Hoek, Rouke van der ‘Het magnetische noorden’ *282/100*
Holvoet-Hanssen, Peter ‘Uit de smidse van Vulcanus’ *en* ‘Santander Ontboezemingen in het vossenvel’ *280/100*
Over perspectief en stijl in puberromans 283/65
Pfeijffer, Ilja Leonard ‘Het glimpen van de welkwiek’ *279/82*
Reve, Gerard ‘Verzamelde gedichten’ *282/101*
Timmers, Oscar ‘Dromen van stof’ *282/98*
Toorn, Willem van ‘Gedichten 1960-1997’ *279/84*
Verhelst, Peter (over zijn poëzie) 279/58
Voeten Bert, ‘Gedichten 1938-1992’ *281/106*
Vondel, Joost van den (ah dichter) 281/80
Zwagerman, Joost ‘Bekentenissen van een pseudomaan’ *280/98*
ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie FAULKNER, William
zie HOME, Andrew
zie JOYCE, James
ERKELENS, Rob van Hertmans, Stefan (over zijn essayistisch werk) 280/57
ESSAYISTIEK
zie BZZLLETIN 280

F

FAASSEN, Sjoerd van
zie BOEF, August Hans den
FAULKNER, William
zie DEKKERS, Hans
FORUM
zie BOEF, August Hans den

G

GERBRANDY, Piet
Vondel, Joost van den (als dramaturg) 281/17
zie ELSHOUT, Ron
GODIJN, Wouter
zie ELSHOUT, Ron
GOMMERS, Leon
HET LAATSTE UUR VAN BOETJE 283/3
GRONINGEN, Joris van EEN HANDREIKING VAN ARIADNE (over de adolescent in de literatuur) 283/13

H

HAMANS, Camiel
PIJLER (over het essay) 280/92
VAN PROEVE TOT SMAAK (over het essay) 280/86
Vondel, Joost van den (als een drs. P van de Gouden Eeuw) (i.s.m. Alphenaar, Carel) 281/93
HAMELINK, Jacques
zie ELSHOUT, Ron
HAZE, Tine
Vondel, Joost van den ‘Lucifer’ *281/56*
HERTMANS, Stefan
zie ERKELENS, Rob van
HOEK, Rouke van der
zie ELSHOUT, Ron
HOLVOET-HANSSEN, Peter
zie ELSHOUT, Ron
HOME, Andrew
zie THIEL, Bert

HüSGEN, Lucas
STAD, GEWICHELDE RUIMTE (gedicht) 281/102
Verhelst, Peter ‘De boom N’ *279/73*

J

JOYCE, James
zie KOSTERS, Onno

K

KELLENDONK, Frans
zie STORM, Arie
KEMPEN, Yves van
SCHIMMEN VAN JEZUS 282/3
Offermans, Cyrille (over zijn essayistiek) 280/48
Verhelst, Peter (zijn eerste drie romans) 279/3
Vogelaar, Jacq ‘Taats onder mannen’ *283/80*
Vondel, Joost van den ‘Lucifer’ *281/31*
KOSTERS, Onno
Joyce, James ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’ 283/25

L

LATIJNS-AMERIKAANSE LITERATUUR
zie VARGAS LLOSA, Mario
LEMMENS, Harrie
LUSITAANSE VERLOSSERS 282/44

M

MARTELAERE, Patricia de
zie STORM, Arie
MEEUS, Hilde
Over opgroeiende jongeren in populaire boeken uit de jaren twintig 283/52
MEEUSE, Piet
zie RODER, J.H. de

N

NIJS, Pieter de
SALTO MORTALE (over 'verlossers' in de beeldende kunst) 282/28
Verhelst, Peter (over rol beeldende kunst in zijn werk) 279/31
Croiset, Hans en Rekers, Guus (gesprek over Vondel) 281/40

O

OFFERMANS, Cyrille
zie KEMPEN, Yves van

P

PERRON, E. du
zie BOEF, August Hans den
PFEIJFFER, Ilja Leonard
zie ELSHOUT, Ron
POLAK, Esther
WAAROM DARWIN VOOR MIJ DE MESSIAS IS 282/83

R

REGISTER BZZLLETIN
Nummers 274 t/m 278 (30ste jaargang) 279/87
REKERS, Guus
zie NIJS, Pieter de
REUGEBRINK, Marc
Verhelst, Peter 279/14
REVE, Gerard
zie ELSHOUT, Ron
REVISOR, De
zie STORM, Arie
RODER, J.H. de
Meeuse, Piet (over zijn essayistisch werk) 280/63

S

SABARTE BELACORTU, Mariolein
Vargas Llosa, Mario ‘De oorlog aan het einde van de wereld’ *282/54*
SPEET, Fleur
Zwagerman, Joost (over zijn essays) 280/77
SPIES, Marijke
Vondel, Joost van den 281/4
STORM, Arie
DE ROMAN ALS PUBER (over de kunst van het schrijven) 283/21
Bouazza, Hafid ‘Salomon’ *281/104*
De Revisor 279/80
Kellendonk, Frans 282/66
Martelaere, Patricia de (over haar essays) 280/72
Verhelst, Peter ‘Tongkat’ *en* ‘Memoires van een luipaard’ *279/9*

T

THIEL, Bert
OVERGELEVERD AAN WOORDEN (Over S. Dresden) 280/30
Vestdijk, Simon en Home, Andrew 283/42
TIMMERS, Oscar
zie ELSHOUT, Ron
TOORN, Willem van
zie ELSHOUT, Ron

V

VARGAS LLOSA, Mario
zie SABARTE BELACORTU, Mariolein
VERHELST, Peter
LUIPAARD (gedicht) 279/54
zie BROENS, Willem
zie ELSHOUT, Ron
zie HüSGEN, Lucas
zie KEMPEN, Yves van
zie NIJS, Pieter de
zie REUGEBRINK, Marc
zie STORM, Arie
VERLOSSERS
zie BZZLLETIN 282
VESTDIJK, Simon
zie THIEL, Bert
VOETEN, Bert
zie ELSHOUT, Ron
VOGELAAR, Jacq
zie KEMPEN, Yves van
VONDEL, Joost van den
OP AMSTELREDAM (gedicht) 281/3
zie ALPHENAAR, Carel
zie BEURSKENS, Huub
zie BLOEM, Rein
zie BZZLLETIN 281
zie ELSHOUT, Ron
zie GERBRANDY, Piet
zie HAMANS, Camiel
zie HAZE, Tine
zie KEMPEN, Yves van
zie NIJS, Pieter de
zie SPIES, Marijke

W

WANROOY, Vincent van
zie BROENS, Willem

Z

ZWAGERMAN, Joost
zie ELSHOUT, Ron
zie SPEET, Fleur

Willem Broens *Daarbuiten geen toegang voor ruiters V*